

BRUNO BETTELHEIM

Psihanaliza basmelor

Traducere de
TEODOR FLEȘERU



Coordonator colecție Ioana Chicet-Macoveiciuc
Referent Lucia Mîrzan
Redactor Diana Crupenschi
Corectură Irinel Antoniu
Ilustrație copertă Roxana Soare
Tehnoredactare Constantin Niță

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
BETTELHEIM, BRUNO

Psihanaliza basmelor / Bruno Bettelheim ; trad. de
Teodor Fleșeru. București : Univers Publishing House, 2017
ISBN 978-606-771-092-2

I. Fleșeru, Teodor (trad.)

159.9

BRUNO BETTELHEIM
THE USES OF ENCHANTMENT

© 1975, 1976 by Bruno Bettelheim

© Editura UNIVERS, 2017, pentru prezenta traducere

EDITURA UNIVERS
www.edituraunivers.ro

ISBN 978-606-771-092-2

Tipar: ARTPRINT
Email: office@artprint.ro

Mulțumiri

Mulți oameni au fost implicați în crearea basmelor. Mulți au contribuit și la scrierea acestei cărți. Cei mai importanți sunt copiii, ale căror reacții mi-au atras atenția asupra importanței basmelor în viața lor; apoi psihanaliza, care mi-a permis accesul la înțelesul profund al acestor povești. Mama a fost cea care m-a inițiat în lumea magică a basmelor; fără influența ei această carte n-ar fi fost scrisă. Scriind-o, am primit sugestii folositoare de la prietenii care s-au arătat foarte interesați de eforturile mele. Pentru ajutorul lor, le sunt recunoscător lui Marjorie și Al Flarsheim, Frances Gitelson, Elizabeth Goldner, Robert Gottlieb, Joyce Jack, Paul Kramer, Ruth Marquis, Jacqui Sanders, Limmea Vacca și multor alora.

Joyce Jack a corectat manuscrisul; grație răbdării și eforturilor ei extrem de sensibile a căpătat prezenta formă. Am fost norocos să găsesc în Robert Gottlieb editorul rar care combină fina percepție, prin urmare înțelegerea încurajatoare, cu o atitudine critică sănătoasă, care fac din el cel mai complet redactor pe care un autor și-l poate dori.

În cele din urmă, dar nu mai puțin important, aș dori să aduc mulțumiri pentru sprijinul generos acordat de Spencer Foundation, care a făcut posibilă scrierea acestei cărți. Înțelegerea empatică și prietenia președintelui ei, H. Thomas James, au constituit încurajarea apreciativă necesară realizării proiectului meu.

INTRODUCERE

Lupta pentru a da un sens vieții

Dacă sperăm să trăim nu doar dintr-un moment într-altul, ci cu adevărat conștienți de existența noastră, atunci cea mai presantă și mai dificilă necesitate este de a găsi un sens în viața noastră. Știm foarte bine cât de mulți oameni și-au pierdut voința de a trăi sau au încetat să se mai zbată pentru că n-au reușit să găsească un astfel de sens în viață. Înțelegerea sensului vieții nu este automat dobândită la o vârstă anume, nici măcar atunci când cineva atinge vârsta maturității. Din contră, înțelegerea temeinică a sensului pe care îl are sau ar trebui să îl aibă viața înseamnă atingerea unei maturități psihologice. Iar această realizare constituie produsul final al unei lungi perioade de evoluție: la orice vârstă căutăm, și trebuie să fim în stare să și găsim, un sâmbure de rațiune compatibil cu nivelul de dezvoltare și înțelegere deja atins de inteligența noastră.

Contrar mitului antic, înțelepciunea nu se ivește brusc pe deplin formată, precum Atena din capul lui Zeus; se dezvoltă încet, pas cu pas, pornind de la premisele cele mai iraționale. Numai la o vârstă adultă un individ poate dobândi o înțelegere inteligentă a unui sens al existenței lui în această lume, grație experiențelor de viață pe care le-a avut. Din păcate, mult prea mulți părinți vor ca mintea copiilor

să funcționeze ca a lor – ca și cum înțelegerea matură a noastră și a lumii și ideile despre sensul vieții n-ar trebui să se dezvolte la fel de lent ca trupul și mintea noastră.

Astăzi, ca și în trecut, datoria noastră cea mai dificilă și mai importantă în educarea unui copil este de a-l ajuta să găsească un sens în viață. Pentru a ajunge aici trebuie să depășească multe experiențe de creștere. Pe măsură ce se dezvoltă, copilul trebuie să învețe, pas cu pas, să se înțeleagă mai bine; astfel, el reușește să-i înțeleagă tot mai mult pe cei din jur, pentru ca în cele din urmă să se poată raporta la aceștia într-un mod reciproc satisfăcător și semnificativ.

Pentru a găsi un sens mai profund, individul va trebui să poată transcende limitele înguste ale unei existențe egocentrice și să aibă credința că ceea ce face cu viața lui va conta semnificativ – dacă nu imediat, atunci în viitor. Acest sentiment este necesar pentru ca o persoană să fie mulțumită de sine însăși și de ceea ce face. Pentru a nu fi victima capriciilor vieții, individul trebuie să-și cultive propriile resurse în așa fel încât emoțiile resimțite, imaginația și intelectul să se valideze și să se potențeze reciproc. Sentimentele pozitive ne asigură tăria necesară pentru dezvoltarea rațiunii; numai speranța în viitor ne poate ajuta să depășim dificultățile pe care le întâmpinăm în mod inevitabil.

Ca educator și terapeut al multor copii cu tulburări grave, principala mea datorie era să le redau încrederea într-un sens al vieții lor. Această activitate mi-a întărit convingerea că, dacă un copil este educat în așa fel încât viața să aibă sens, atunci el nu va avea nevoie de o atenție specială. Am fost confruntat cu problema de a înțelege care experiențe din viața unui copil sunt cele mai potrivite pentru dezvoltarea capacității de a găsi un sens în viața lui; și de a conferi un sens mai substanțial vieții, în general. În

privața acestei sarcini, nimic nu este mai important ca impactul pe care îl au părinții sau celelalte persoane implicate în îngrijirea copilului; a doua ca importanță este zestrea culturală, dacă îi este transmisă copilului în mod adecvat. Când copiii sunt mici, literatura transmite cel mai bine astfel de informații.

Plecând de la această premisă, am devenit extrem de dezamăgit de o mare parte a literaturii destinate dezvoltării minții și personalității copilului, deoarece nu reușește să stimuleze și să alimenteze acele resurse de care copilul are cea mai mare nevoie pentru a înfrunta probleme interioare majore. Abecedarele și alte materiale cu ajutorul cărora copilul este învățat să citească sunt concepute în așa fel ca el să deprindă tehnicile necesare, indiferent de sens. Cantitatea enormă de materiale care formează așa-zisa „literatură pentru copii” intenționează fie să amuze, fie să informeze, fie ambele. Însă majoritatea acestor cărți sunt atât de subțiri ca substanță încât nu se pot trage din ele foloase semnificative. Deprinderea unor competențe, inclusiv capacitatea de a citi, se devalorizează atunci când conținutul lecturii nu contribuie cu nimic semnificativ la viața cuiva.

Cu toții tindem să evaluăm meritele viitoare ale unei activități în virtutea a ceea ce ne oferă acum. Iar acest lucru este cu atât mai adevărat pentru un copil, care trăiește în prezent într-o măsură mai mare decât un adult și, în pofida anxietăților legate de viitorul său, nu are decât o idee vagă despre ceea ce ar putea să fie sau să necesite acest viitor. Ideea că deprinderea citirii îi poate îmbogăți mai târziu existența nu constituie decât o promisiune deșartă atunci când poveștile pe care copilul le citește sau le ascultă sunt lipsite de sens. Cea mai nefastă trăsătură a acestor „cărți pentru copii” e că îl lipsesc pe copil de ceea

ce ar avea de câștigat prin contactul cu literatura: accesul la un sens mai profund și la ceea ce este semnificativ pentru el în acel moment al dezvoltării sale.

Pentru ca o poveste să atragă cu adevărat atenția unui copil, trebuie să fie captivantă și să-i provoace curiozitatea. Însă, pentru a-i îmbogăți viața, trebuie să-i stimuleze imaginația; să-l ajute să-și dezvolte intelectul și să-și definească emoțiile; să fie în concordanță cu temerile și aspirațiile lui; să-i recunoască pe deplin dificultățile și, în același timp, să sugereze soluții la problemele care îl frământă. Pe scurt, trebuie să se adreseze în același timp tuturor aspectelor personalității sale – și asta fără a minimaliza situațiile delicate prin care trece un copil, ci, dimpotrivă, acordându-le toată atenția, stimulându-i simultan copilului încrederea în sine și în viitorul său.

Din acest punct de vedere, și din multe altele, din întreaga „literatură pentru copii” – cu rare excepții – nimic nu poate fi mai însuflețitor și mai satisfăcător, atât pentru copil cât și pentru adult, ca basmul popular. E adevărat că, la un nivel explicit, basmele nu ne învață mare lucru despre condițiile specifice vieții într-o societate modernă; aceste povești au fost concepute cu mult înaintea timpurilor noastre. Însă din ele putem învăța mai mult despre viața interioară a unei ființe umane și despre soluțiile de ieșire din situații delicate, soluții valabile în orice societate, decât din oricare alt gen de poveste aflată la nivelul de înțelegere al copilului. Deoarece în fiecare moment al vieții copilul este expus societății în care trăiește, el va învăța să se raporteze la aceste condiții specifice, cu condiția ca resursele interne să-i permită acest lucru.

Tocmai pentru că deseori viața este derutantă pentru el, copilul are și mai multă nevoie să i se dea șansa de a se

înțelege mai bine pe sine în cadrul acestei lumi complexe în care trebuie să se integreze. Pentru a realiza acest lucru, copilul trebuie ajutat să găsească un sens rațional în zbuciumul emoțiilor sale. Are nevoie de idei referitoare la modul în care ar putea să-și controleze în mod eficient forul interior, ca bază a unei ordini funcționale în viața sa. Are nevoie – iar acest deziderat nu cred că mai trebuie evidențiat în acest moment al istoriei noastre – de o educație morală care să-i prezinte avantajele unei conduite morale doar într-un mod subtil și subînțeles, nu prin noțiuni etice abstracte, ci prin ceea ce îi apare în mod tangibil corect, prin urmare semnificativ pentru el.

Copilul descoperă această semnificație cu ajutorul basmelor. Ca multe alte înțelegeri psihologice moderne, și aceasta a fost de mult anticipată de către poeți. Schiller scria: „O semnificație mult mai profundă rezidă în basmele care mi-au fost povestite în copilărie decât în adevărul inoculat de viață” (*Piccolomini*, III, 4).

De-a lungul secolelor (dacă nu al mileniilor), prin povestirea și repovestirea lor, basmele au devenit și mai rafinate, ajungând să transmită sensuri explicite și implicite – adică să se adreseze simultan tuturor palierelor personalității umane, exprimându-se într-o manieră care atinge și mintea needucată a unui copil, și pe cea sofisticată a unui adult. Aplicând modelul psihanalitic al personalității umane, basmele comunică mesaje importante minții noastre conștiente, preconștiente și inconștiente în funcție de palierul activat în momentul respectiv. Abordând subiecte umane de interes universal, în special cele care preocupă mintea unui copil, aceste povești se adresează eului său în formare încurajându-i dezvoltarea și în același timp eliberându-l de presiunile inconștientului și preconștientului.

Pe măsură ce poveștile se derulează, ele conferă credibilitate și concretețe presiunilor sinelui* și sugerează modalități de satisfacere a acestora, în conformitate cu cerințele eului și supraeului.

Însă interesul meu pentru basme nu este stimulat de o astfel de analiză tehnică a meritelor lor. Din contră, este o consecință a faptului că m-am întrebat de ce pentru copii – normali și cu deficiențe de dezvoltare deopotrivă, sau cu grade diferite de inteligență – basmele sunt mult mai captivante decât toate celelalte genuri de povestiri pentru copii.

Cu cât am încercat mai mult să înțeleg de ce basmele sunt atât de eficiente în îmbogățirea vieții unui copil, cu atât mai mult am realizat că aceste povești, într-un mod mai profund decât orice altă formă de lectură, inițiază discursul narativ la nivelul psihologic și emoțional la care se află copilul. Ele vorbesc despre presiunile interne severe ale copilului într-un fel pe care acesta îl înțelege inconștient și – fără să minimalizeze cele mai serioase conflicte interioare pe care le presupune procesul de creștere – oferă exemple de soluții temporare și permanente unor dificultăți presante.

Când bursa primită de la Spencer Foundation mi-a ușurat sarcina de a studia posibilitățile contribuției psihanalizei la educarea copiilor – și pentru că a citi și a fi citit constituie

* Traducătorul a optat pentru redarea termenului freudian *id* (în germană, *es*) prin „sine” deoarece este varianta care s-a impus în spațiul românesc („sinele, eul și supraeul”), iar volumul de față se adresează mai degrabă publicului larg decât unuia de specialiști. Traduceri mai recente, cum ar fi seria de *Opere* ale lui Sigmund Freud coordonată de Vasile Dem. Zamfirescu, preferă termenul „se-ul”, pentru mai multă precizie și pentru evitarea oricărei confuzii cu „sinele” în accepția lui Jung (totalitate psihică, complexă, alcătuită dintr-o conjuncție de contrarii conștient-inconștient) (nota ref. Lucia Mirzan).

mijloace fundamentale ale educației – mi s-a părut normal să mă folosesc de această ocazie pentru a explora în detaliu și în profunzime de ce basmele populare sunt atât de importante în creșterea unui copil. Nutresc speranța că o înțelegere corespunzătoare a meritelor unice ale basmelor îi va determina pe părinți și profesori să le atribuie din nou în viața unui copil rolul central pe care l-au deținut de secole.

Basmele și Impasul existențial

Pentru a reuși să țină sub control problemele psihologice din timpul creșterii – depășirea dezamăgirilor narcisiste, a dilemelor oedipiene, a rivalității dintre frați; dobândirea capacității de a renunța la dependențele din copilărie; dobândirea sentimentului de individualitate și autoapreciere, dublat de sentimentul responsabilității morale – copilul are nevoie să înțeleagă ce se întâmplă cu eul lui conștient pentru a putea să înfrunte ceea ce se întâmplă în inconștientul lui. El poate accede la această formă de înțelegere și totodată la capacitatea de a-și înfrunta trăirile inconștiente nu printr-o înțelegere rațională a naturii și conținutului inconștientului său, ci familiarizându-se cu acesta prin visarea cu ochii deschiși – meditând, rearanjând și fantasmând despre detalii potrivite ale poveștii ca reacție la presiunile inconștientului. Recurgând la această stratagemă, copilul toarnă un conținut inconștient în fantezii conștiente, ceea ce îi permite ulterior să controleze acel conținut. Această calitate determină valoarea inegalabilă a basmelor, deoarece ele conferă imaginației copilului dimensiuni inedite, imposibil de descoperit prin propriile lui forțe. Și mai important este faptul că forma și structura basmelor îi propun

copilului o serie de reprezentări prin intermediul cărora își poate structura fanteziile lucide, iar acestea vor conferi un sens mai clar vieții lui.

Atât la copil, cât și la adult, inconștientul se dovedește un factor determinant al comportamentului. Atunci când inconștientul este reprimat, refuzându-i-se accesul în conștient, mintea conștientă a unei persoane devine în cele din urmă copleșită de produsele secundare ale acestor elemente inconștiente; sau persoana este forțată să păstreze un control atât de rigid și compulsiv asupra lor, încât personalitatea poate să-i fie grav afectată. Însă atunci când materialul inconștient îi este permis într-o măsură mai mare sau mai mică să ajungă în conștient și să fie procesat în imaginație, riscurile ca inconștientul să producă prejudicii – nouă sau altora – sunt substanțial reduse; iar unele tendințe ale acestuia pot fi convertite în scopuri pozitive. Totuși, credința prevalentă a părinților este că un copil trebuie protejat de ceea ce-l tulbură cel mai mult: anxietățile fără formă sau nume și fanteziile haotice, pline de furie, chiar violente. Mulți părinți consideră că numai realitatea conștientizată și imaginile plăcute sau care vin în întâmpinarea dorințelor lor ar trebui înfățișate unui copil – altfel spus, copilul ar trebui să fie expus doar părții luminoase a lucrurilor. Dar o astfel de informare unidimensională hrănește mintea unidimensional, iar lumea reală nu este exclusiv luminoasă.

Există un refuz larg răspândit de a le spune copiilor că o mare parte din ceea ce merge prost în viață se datorează chiar propriei noastre naturi – tendința tuturor ființelor umane de a se comporta agresiv, antisocial și egocentric, din mânie sau anxietate. În schimb, vrem ca ei să creadă că toți oamenii sunt în mod esențial buni. Însă copiii știu că ei nu sunt întotdeauna buni; și deseori, chiar și atunci când sunt

buni, ar prefera să nu fie. Și, cum asta contrazice spusele părinților, copilul devine un monstru în propriii săi ochi.

Cultura dominantă caută să pretindă, în special atunci când e vorba de copii, că nu există o dimensiune întunecată a ființei umane și profesează credința într-un meliorism optimist. Psihanaliza însăși e considerată ca o practică menită să facă viața mai ușoară – însă nu acesta este scopul propus de fondatorul ei. Psihanaliza a fost creată pentru a ajuta oamenii să accepte natura problematică a vieții fără a se lăsa învinși de ea sau a se abandona escapismului. Rețeta lui Freud este că numai printr-o luptă curajoasă contra a tot ce pare a-i fi potrivnic omul poate reuși în încercarea de a smulge un sens vieții.

Tocmai acesta este mesajul pe care basmele, sub multiple forme, îl comunică unui copil: că lupta împotriva obstacolelor majore în viață este inevitabilă ca parte intrinsecă a existenței umane – dar, dacă nu ne speriem, ci înfruntăm toate problemele grele și neașteptate, deseori nemeritate, vom reuși să le stăpânim, iar în final să ieșim victorioși.

Poveștile moderne scrise pentru copii evită în special aceste dileme existențiale, deși ele constituie chestiuni cruciale pentru fiecare dintre noi. Copilul are nevoie în primul rând să i se ofere sugestii într-o formă simbolică despre cum ar putea să se raporteze la aceste situații și cum să crească în siguranță. Poveștile „ocrotitoare“ nu menționează nici moartea, nici bătrânețea, adică limitele existenței noastre, nici dorința de viață veșnică. Basmul, spre deosebire de ele, îl confruntă pe copil, fără menajamente, cu dilemele fundamentale ale vieții umane.

Spre exemplu, multe basme încep cu moartea mamei sau a tatălui; în aceste povești moartea unui părinte creează cele mai agonizante dileme, așa cum o face (fie și numai

frica de un astfel de eveniment) în viață. Alte povești istoricesc cum un părinte ajuns în pragul bătrâneții decide că a venit vremea să predea ștafeta noii generații. Dar înainte ca acest lucru să aibă loc succesorul trebuie să-și dovedească valoarea și meritele. Povestea Fraților Grimm *Cele trei pene* începe astfel: „A fost odată ca niciodată un rege care avea trei fii... Când regele a îmbătrânit și sănătatea lui s-a subrezit, tot gândindu-se la moarte, nu se putea hotări niciunul care dintre fiii lui ar trebui să moștenească regatul de la el“. Pentru a se decide, regele îi obligă să îndeplinească o sarcină dificilă; iar cel care va reuși în mod exemplar „va fi încoronat rege după moartea mea“.

Este caracteristic pentru basme faptul că afirmă o dilemă existențială într-un mod scurt și precis. Iar asta îi permite copilului să se raporteze la problema respectivă prezentată într-o formă esențială, în timp ce o intrigă stufoasă ar da naștere la confuzii. Basmul simplifică toate situațiile. Datele acestora sunt expuse cu claritate, iar detaliile, cu excepția celor foarte importante, sunt eliminate. Toate personajele sunt mai degrabă tipice decât unice.

Contrar celor ce se întâmplă în multe povești moderne scrise pentru copii, răul din basme este la fel de omniprezent ca binele. Practic, în fiecare basm binele și răul sunt individualizate sub forma unor personaje și a acțiunilor lor, la fel cum binele și răul sunt omniprezente în viața de toate zilele, premisele pentru fiecare dintre ele existând în fiecare individ. Tocmai această dualitate este ceea ce declanșează conflictul moral și, în consecință, lupta pentru a-l soluționa.

Răul nu este lipsit de atractivitate – simbolizat de uriașul sau zmeul atotputernic, de puterea unei vrăjitoare sau de regina vicleană din *Albă-ca-Zăpada* – și deseori evoluează, temporar, pe un traseu ascendent. În multe basme un

uzurpator reușește pentru o vreme să conștientizeze ceea ce aparține eroului – asemeni surorilor răutăcioase din *Cenușăreasa*. Nu faptul că personajul negativ este pedepsit în final transformă cufundarea în acest gen de povești într-o experiență morală educativă, deși contribuie la acest sentiment. În basme, ca de altfel în viață, pedeapsa sau frica de pedeapsă nu constituie decât o formă limitată de descurajare a pornirii de a comite o fărâdelege. Convingerea că nu există vreun avantaj în comiterea unei fărâdelegi constituie o descurajare mult mai eficace, iar aceasta este rațiunea pentru care personajul negativ eșuează în toate basmele populare. Nu faptul că virtutea iese învingătoare în final promovează moralitatea, ci faptul că eroul este mai atrăgător pentru copil, acesta identificându-se cu eroul în toate aventurile lui. Datorită acestei identificări copilul își imaginează că participă simultan la încercările și suferințele eroului, apoi triumfă o dată cu acesta când virtutea iese victorioasă. Copilul realizează astfel de identificări de unul singur, iar lupta eroului cu sine însuși și cu alții îl împregnează cu moralitate.

Personajele din basme nu sunt ambivalente – adică pozitive și negative în același timp, așa cum suntem cu toții în realitate. Însă, din moment ce polarizarea domină mintea copilului, domină și basmele. În ele, o persoană este fie bună, fie rea, fără echivoc. Un frate este prostănac, celălalt deștept. O soră este virtuoasă și harnică, celelalte ticăloase și leneșe. Una e frumoasă, restul urâte. Un părinte este numai bunătate, celălalt numai răutate. Juxtapunerea acestor personaje diametral opuse nu are ca scop promovarea unui comportament corect, cum se întâmplă în cazul poveștilor moralizatoare. (Există unele basme amorale în care bunătatea sau răutatea, frumusețea sau urâtenia nu joacă absolut

nici un rol.) Etalarea polarității unor personaje îi permite copilului să priceapă mai ușor diferența dintre cele două extreme, ceea ce i-ar fi mult mai greu dacă personajele ar fi conturate ca asemănătoare celor reale, cu toate acele complexități care îi caracterizează pe indivizii reali. Ambiguitățile mai pot aștepta până când se va fi conturat o personalitate relativ stabilă, bazată pe o serie de identificări pozitive. Atunci copilul are o bază pentru a înțelege că există diferențe majore între oameni și că de el depinde ce model își va alege. Decizia fundamentală, pe care se va construi mai târziu întreaga dezvoltare a personalității copilului, este înlesnită de polarizările din basme.

În plus, opțiunile unui copil nu sunt întemeiate exclusiv pe opoziția bine-rău, ci mai mult pe cine îi provoacă simpatia și cine antipatia. Cu cât un personaj pozitiv este mai simplu și mai direct, cu atât îi este mai ușor copilului să se identifice cu acesta și să le deteste pe cele negative. Copilul se regăsește în eroul pozitiv nu grație bunătății lui, ci condiției eroului care emană o atracție pozitivă profundă asupra lui. Întrebarea pe care și-o pune un copil nu este „Vreau să fiu un om bun?“, ci „Ca cine aș vrea să fiu?“. Copilul tranșează o astfel de dilemă proiectându-se deliberat într-un personaj sau altul. Dacă acest personaj de basm are un caracter pozitiv, atunci copilul va decide că și el dorește să fie un om bun.

Basmele amorale nu recurg la polarizare sau la juxtapunerea bine-rău; fiindcă aceste povești au o cu totul altă menire. Povești de genul *Motanului încălțat*, în care succesul eroului este asigurat printr-o serie de vicisitudini, sau al celor în care, ca Jack, eroul fură comoara uriașului nu construiesc caracterul prin alegerea dintre bine și rău, ci oferindu-i copilului speranța că până și cel mai slab poate

reuși în viață. În definitiv, ce rost are să alegi să devii un om bun dacă ești atât de insignifiant încât te temi că nu vei realiza niciodată nimic? Nu moralitatea constituie tema centrală în aceste povești, ci mai degrabă asigurarea că pentru fiecare individ există oportunitatea succesului. O altă importantă problemă existențială este aceea dacă individul înfruntă viața crezând că poate face față tuturor dificultăților sau, dimpotrivă, așteptându-se să fie mereu învins.

Conflictele intime, profunde care își au originea în instinctele primare și în emoțiile noastre agresive sunt interzise în majoritatea literaturii moderne pentru copii, ceea ce nu-l ajută deloc pe copil să le înfrunte. Însă copilul este expus sentimentelor disperate de singurătate și izolare și este deseori victima unor angoase ucigătoare. Cel mai adesea, el nu e capabil să exprime aceste emoții în cuvinte sau o face doar indirect: teama de întuneric, de un animal anume, anxietate legată de corpul său. Cum recunoașterea acestor emoții la propriul său copil îl face pe părinte să se simtă neconfortabil, părintele tinde să le ignore sau să le bagatelizeze, așa cum procedează cu propriile sale anxietăți, în ideea că temerile copilului vor fi în mod similar amuțite.

Basmul, în schimb, ia în serios anxietățile și dilemele existențiale ale copilului și le abordează direct: nevoia de a fi iubit și frica de a fi lipsit de valoare; dragostea de viață și frica de moarte. Mai mult chiar, basmul oferă soluții în feluri care pot fi pricepute de copii la nivelul lor de înțelegere. De exemplu, basmele ating problema dorinței de a trăi veșnic, concluzionând uneori: „Iar dacă n-au murit înseamnă că încă mai trăiesc și astăzi”. Cealaltă formă de final: „Și au trăit fericiți până la adânci bătrâneți” nu-l păcălește deloc pe copil că viața fără de moarte ar fi posibilă. Însă îi

sugerează ceea ce poate să aducă în mod exclusiv alinare sentimentului provocat de termenul limitat al vieții noastre pe pământ – o legătură cu adevărat satisfăcătoare, durabilă, cu semenul nostru. Aceste povești ne învață că atunci când cineva a reușit acest lucru, a atins nivelul suprem de siguranță emoțională a existenței și a permanenței relaționale; ceea ce e de ajuns pentru a spulbera frica de moarte. Când cineva a găsit iubirea matură adevărată, mai spune basmul, atunci nu mai are nevoie să își dorească viață veșnică. Ceea ce e sugerat de către un alt final de basm: „Și au trăit multă vreme împreună, fericiți și mulțumiți”.

O abordare neinformată a basmelor consideră acest tip de final ca fiind îndeplinirea unei dorințe lipsite de realism, fără a sesiza deloc importantul mesaj transmis copilului. Aceste povești îi spun că, formând o autentică relație interpersonală, poți scăpa de angoasa obsesivă de separare (care, de altfel, constituie premisa pentru multe basme, fiind însă întotdeauna rezolvată în final). Mai mult chiar, arată basmul, acest final nu este posibil, așa cum speră și crede copilul, dacă rămâne etern atașat de mama lui. Iar dacă ne încăpățânăm să ne agățăm de părinți în încercarea de a scăpa de angoasa de separare și de frica morții nu facem decât să fim izgoniți cu forța, precum Hănsel și Gretel.

Numai evadând în lume poate eroul din basm (copilul) să se găsească pe sine; și, făcând acest lucru, va reuși și să-și găsească perechea cu care să trăiască fericit până la adânci bătrâneți; adică fără să mai sufere vreodată de angoasa de separare. Basmul este orientat spre viitor și îl călăuzește un copil – în termeni pe care el îi poate înțelege atât conștient, cât și inconștient – să renunțe la dorințele infantile de dependență și să-și faurească o existență independentă, mai satisfăcătoare.

Copiii de astăzi nu mai cresc în siguranța unor familii extinse sau a unei comunități bine integrate. De aceea, chiar mai mult decât la vremea la care basmele au fost inventate, este important ca unui copil să-i fie prezentată imaginea unor eroi care pleacă singuri în lume și care, deși inițial ignoră lucrurile cele mai importante, găsesc locuri sigure în lume urmându-și calea dreaptă cu o încredere nestrămutată în sine.

Eroul de basm evoluează o vreme izolat, așa cum și copilul modern se simte adesea izolat. Eroul este ajutat de alianțe cu entități arhaice – un copac, un animal, natura –, iar copilul se simte mai apropiat de acestea decât majoritatea adulților. Soarta acestor eroi îl convinge pe copil că este posibil ca, asemeni lor, să se simtă uneori proscris și părăsit în lume, băjbâind în întuneric, dar că, tot asemeni lor, în cursul vieții va fi călăuzit pas cu pas și ajutat la nevoie. Astăzi, chiar mai mult decât în trecut, copilul are nevoie de asigurarea oferită de imaginea personajului izolat care, în pofida acestui fapt, este capabil să-și făurească relații semnificative și satisfăcătoare cu cei din jur.

Basmul – formă unică de expresie artistică

În timp ce îl distrează pe copil, basmul îl și iluminează în privința propriei sale ființe și contribuie la formarea personalității lui. Îi oferă sens la atâtea niveluri și îmbogățește existența copilului în atâtea feluri, încât nici o carte nu poate sublinia cât de importante sunt contribuțiile multiple și diverse pe care astfel de povești le aduc la viața unui copil.

Această carte își propune să arate că basmele reprezintă, în formă imaginativă, în ce costă procesul unei dezvoltări

umane sănătoase și că ele prezintă această dezvoltare într-un mod atractiv, încât copilul să se implice în ea. Procesul de creștere începe odată cu opoziția față de părinți și frica de a crește și se încheie când tânărul s-a găsit cu adevărat pe sine însuși, a atins independența psihologică și maturitatea morală și nu mai consideră sexul opus amenințător sau demonic, ci este capabil să stabilească relații pozitive cu el. Pe scurt, această carte explică de ce basmele aduc o contribuție psihologică atât de mare și de benefică la maturizarea interioară a copilului.

Delectarea pe care o trăim când ne îngăduim să reacționăm la un basm, vraja care ne cuprinde nu sunt declanșate de sensurile psihologice ale poveștii (deși acestea contribuie la efectul respectiv), ci de virtuțile ei literare – povestea însăși ca operă de artă. Basmul n-ar reuși să aibă acest impact psihologic asupra copilului dacă n-ar fi în primul rând o operă de artă.

Basmele sunt unice, nu numai ca expresie literară, dar și ca opere de artă pe deplin comprehensibile pentru copil, cum nu este nici o altă formă de artă. Așa cum se întâmplă cu toate marile opere de artă, semnificațiile cele mai profunde ale basmelor variază pentru fiecare persoană în parte, variază chiar și pentru aceeași persoană în momente diferite ale vieții. Copilul va extrage o semnificație diferită din unul și același basm în funcție de interesele și nevoile de moment. Ori de câte ori i se oferă șansa, el va reveni la același basm atunci când este gata să extindă semnificații vechi sau să le înlocuiască cu altele noi.

Ca opere de artă, basmele au multe aspecte care merită explorate, în afară de impactul și semnificația psihologică pe care le tratează această carte. De exemplu, zestrea noastră culturală își găsește expresia în basme, iar prin ele este

transmisă minții copilului". Un volum viitor s-ar putea ocupa cu analiza contribuției unice pe care basmele pot și reușesc s-o aducă la educarea morală a copilului, un subiect abordat doar în treacăt în paginile următoare.

Folcloriștii se raportează la basme dintr-un unghi specific disciplinei lor; lingviștii și criticii literari le examinează semnificația din alte rațiuni. Este interesant de observat că, de exemplu, unii interpretează motivul Scufitei Roșii înghițită de lup ca pe o metaforă a nopții care devorează ziua, a lunii eclipsând soarele, a iernii înlocuind anotimpurile calde, a zeului înghițind victima sacrificată și așa mai departe. Oricât de interesante, aceste interpretări nu oferă prea mult unui părinte sau unui educator care vor să afle ce semnificație are un anumit basm pentru copil, a

* Un exemplu ne poate lămuri: în povestea Fraților Grimm *Cei șapte corbi*, șapte frați dispar și devin corbi în momentul în care se naște sora lor. Trebuie adusă apă din fântână într-un ulcior pentru botezul fetei, iar pierderea acestui ulcior reprezintă evenimentul predestinat pentru derularea poveștii. Ceremonia botezului semnifică totodată debutul existenței creștine. E posibil să-i considerăm pe cei șapte frați ca reprezentarea a ceea ce trebuie să dispară pentru a face viabilă creștinătatea. În acest caz ei ar reprezenta lumea păgână precreștină în care cele șapte planete corespund zeilor cerești ai antichității. În consecință, fetița nou-născută este noua religie care poate deveni viabilă numai dacă vechiul crez nu interferează cu dezvoltarea ei. Apariția creștinismului îi împinge în întuneric pe frații care reprezintă păgânismul. Iar sub formă de corbi aceștia sălășluiesc pe un munte de la capătul lumii, ceea ce sugerează continuitatea existenței lor într-o lume subterană, subconștientă. Revenirea în sânul umanității e posibilă doar pentru că surioara își sacrifică un deget, ceea ce corespunde ideii creștine conform căreia numai cei dispuși să-și sacrifice acea parte a trupului care îi împiedică să atingă perfecțiunea vor fi primiți dincolo de porțile cerului. Noua religie, creștinismul, îi poate elibera chiar și pe cei care s-au predat mai întâi păgânismului.

cărui experiență este, la urma urmelor, destul de străină de cea a interpretărilor lumii pe baza unor preocupări pentru natură sau zeitățile celeste.

De asemenea, basmele abundă în motive religioase; multe povești biblice au aceeași natură ca și basmele. Asocierile conștiente și inconștiente provocate de basme în mintea ascultătorului depind de sistemul general de referință și de preocupările personale ale acestuia. Prin urmare, persoanele religioase vor identifica multe semnificații nementionate aici.

Majoritatea basmelor își au originea în epoci în care religia constituia cel mai important segment al vieții; astfel, ele ating, direct sau prin inferență, teme religioase. Poveștile din *O mie și una de nopți* sunt pline de referințe la religia islamică. Multe basme occidentale au un conținut religios; dar majoritatea acestor povești sunt neglijate sau necunoscute publicului din ziua de azi tocmai din cauză că, pentru mulți, temele religioase nu mai declanșează asocieri semnificative pe plan universal și personal. Acest fapt este ilustrat de neglijarea uneia dintre cele mai frumoase povești a Fraților Grimm, *Pruncul Maicii Domnului*. Începe exact ca *Hänsel și Gretel*: „La marginea unei mari păduri își duceau cu greu traiul un tăietor de lemne și soția lui”. La fel ca în *Hänsel și Gretel*, aceștia sunt atât de săraci încât nu mai reușesc să se hrănească, nici pe ei, nici pe fiica lor de trei ani. Mișcată de necazul lor, Fecioara Maria își face apariția propunându-le s-o ia în grijă pe fetiță, pe care o duce în rai. Acolo, fata duce o viață minunată până la vârsta de paisprezece ani. În acest moment, în mod asemănător cu ceea ce se întâmplă într-o poveste total diferită, *Barbă Albastră*, Fecioara îi îndreptățește fetei cheile de la treisprezece uși, dându-i permisiunea să deschidă douăsprezece și interzicându-i să intre

în cea de-a treisprezecea. Fata nu rezistă ispitei și o deschide; minte când e întrebată, iar ca urmare trebuie să se întoarcă pe pământ, complet mută. Trece prin încercări groaznice și urmează să fie arsă pe rug. În acel moment, vrând doar să-și mărturisească nehibzuința, își recapătă vocea, iar Fecioara Maria o răsplătește cu „fericire pentru tot restul vieții ei”. Morala poveștii este că vocea folosită pentru minciună ne duce la pierzanie; mai bine să fim văduviți de ea, aidoma eroinei din poveste. Dar vocea folosită pentru căință, pentru mărturisirea greșelilor și rostirea adevărului ne izbăvește.

Un număr considerabil de povești ale Fraților Grimm conțin sau încep cu aluzii religioase. *Copt și răscopt* începe cu: „Pe vremea când Domnul umbla pe pământ, El și Sfântul Petru au poposit într-o seară la casa unui fierar...”. În altă poveste, *Om sărac, om bogat*, Dumnezeu, ca oricare erou de basm, se simte obosit de prea multă umblătură. Povestea începe așa: „În vechime, când Domnul Însuși mai călătorea pe pământ laolaltă cu ceilalți oameni, s-a întâmplat să ostenească și să-l prindă întunericul înainte de a ajunge la un han. Înaintea lui răsăriră două case, una cu fața spre cealaltă...”. Cu toată importanța și fascinația pe care o reprezintă aceste aspecte religioase ale basmelor, ele rămân în afara interesului acestei cărți și nu vor fi analizate aici.

Deși cartea de față își propune un obiectiv relativ limitat, acela de a clarifica de ce basmele sunt atât de importante pentru copii, ajutându-i să facă față problemelor legate de creștere și de integrarea personalității, a trebuit să operăm unele delimitări considerabile, dar necesare.

Prima dintre acestea e motivată de faptul că în prezent doar un număr restrâns de basme sunt larg cunoscute. Mare parte din ideile acestei cărți ar fi fost mult mai clar ilustrate dacă m-aș fi putut referi la unele dintre cele mai

obscur basme. Dar, din moment ce astfel de povești, deși bine cunoscute în vechime, sunt acum uitate, ar fi trebuit retipărite aici, ceea ce ar fi făcut volumul greu de mănuit. De aceea am luat decizia de a mă concentra asupra unei serii de basme încă destul de populare, pentru a evidenția unele dintre sensurile lor subterane și a arăta cum acestea pot fi raportate la problemele de creștere ale copilului, la propria noastră înțelegere și a lumii în care trăim. Iar a doua parte a cărții, în loc să încerce un imposibil studiu exhaustiv, va analiza în detaliu câteva povești preferate, pentru sensurile și plăcerea care pot fi obținute din ele.

Dacă această carte s-ar fi axat doar pe una sau două povești, ar fi posibilă evidențierea mult mai multor aspecte, deși nici atunci n-ar fi epuizat cercetarea profunzimilor lor; și asta pentru că fiecare poveste are semnificații la foarte multe niveluri. Care poveste va avea cel mai mare impact asupra unui anumit copil și la ce vârstă, asta depinde exclusiv de nivelul lui psihologic de dezvoltare și de cele mai presante probleme cu care se confruntă la momentul respectiv. Deși pe parcursul scrierii acestei cărți mi s-a părut perfect rezonabil să mă concentrez asupra sensurilor centrale ale unui basm, acest fapt prezintă dezavantajul de a neglija alte aspecte care ar putea fi mult mai semnificative pentru un anumit copil, din cauza problemelor cu care se confruntă la un moment dat. Aceasta, prin urmare, este o altă limitare necesară a acestei lucrări.

Spre exemplu, analizând *Hänsel și Gretel* am insistat asupra faptului că un copil continuă să se agățe de părinți, deși a sosit vremea să înfrunte singur lumea, precum și asupra nevoii de a transcende o oralitate primară, simbolizată de pasiunea copiilor pentru căsuța din turtă dulce. Astfel, acest basm pare a avea cel mai mult de oferit unui copil

pregătit să facă primii pași în lume. Dă o formă anxietăților lui și îl liniștește în privința acestor frici, deoarece, chiar în forma lor cea mai exagerată – anxietatea de a fi devorat –, ele se dovedesc neîntemeiate: copiii sunt victorioși în final și cel mai amenințător dușman, vrăjitoarea, este categoric învins. Prin urmare, se poate susține cu argumente puternice că acest basm este cel mai atrăgător și valoros pentru un copil atunci când basmele încep să-și exercite impactul benefic, adică în jurul vârstei de patru-cinci ani.

Însă anxietatea de separare – frica de abandon – și teama de înfometare, inclusiv lăcomia orală, nu sunt limitate la o anumită perioadă de dezvoltare. Astfel de frici apar în inconștient indiferent de vârstă și de aceea această poveste este plină de semnificație și de încurajare și pentru copiii mult mai mari. De fapt, unui copil mai mare i-ar putea fi mai greu să admită în mod conștient existența fricii de a fi abandonat de părinți sau să-și înfrunte lăcomia orală; iar acesta este un motiv în plus pentru a lăsa basmul să se adreseze inconștientului său, să dea o formă anxietăților lui inconștiente și să le potolească fără ca acest proces să fie vreodată conștientizat.

Alte caracteristici ale aceleiași povești îi pot oferi unui copil mai mare mult doritele asigurări și îndrumări. În prima adolescență, o fată fusese fascinată de *Hänsel și Gretel* și găsisese multă mângâiere citind și recitind basmul și fantasmând asupra lui. În copilărie fusese dominată de un frate puțin mai mare ca ea. Într-un fel, acesta o ghidase asemeni lui Hänsel care înșiră pietricelele care mai târziu îi vor călăuzi pe el și pe sora lui înapoi acasă. Ca adolescentă, această fată continua să se bazeze pe fratele ei; iar segmentul amintit al cărții îi dădea siguranță. Dar în același timp îi dis plăcea dominația fratelui său. Fără a fi conștientă de asta pe

atunci, eforturile ei de a-și câștiga independența se învârtteau în jurul figurii lui Hänsel. Povestea îi comunica inconștientului ei că, urmându-l pe Hänsel, acesta o va conduce înapoi acasă, nu înainte, iar în același timp era semnificativ că, deși Hänsel era conducătorul la începutul poveștii, în final Gretel este cea care cucerește libertatea și independența pentru amândoi, pentru că ea o răpune pe vrăjitoare. Ca adult, această femeie a ajuns să înțeleagă că basmul o ajutase enorm în a se elibera de dominația fraternală, deoarece o convinsese că dependența inițială de el nu trebuie să interfereze cu ascensiunea ei ulterioară. Așadar, o poveste care, dintr-un anumit motiv, fusese semnificativă pentru ea la o vârstă fragedă a călăuzit-o în adolescență din cu totul alt motiv.

Motivul central din *Albă-ca-Zăpada* este fata puberă superioară în toate privințele mamei vitrege, care din gelozie îi refuză o viață independentă – fapt ilustrat în mod simbolic de încercările mamei vitrege de a o distruge pe Albă-ca-Zăpada. Însă pentru o anumită fetiță de cinci ani sensul cel mai profund al poveștii era departe de aceste problemele ale pubertății. Mama ei era rece și distantă, o făcea să se simtă a nimănui. Dar povestea o asigura că nu trebuie să dispare: Albă-ca-Zăpada, trădată de mama vitregă, era salvată de niște bărbați – mai întâi de pitici, apoi de prinț. Nici fata în cauză nu a disperat din cauza neglijenței materne, având credința că salvarea va veni de la bărbați. Convinsă că Albă-ca-Zăpada i-a arătat calea, arătându-i ce trebuie să facă, fata s-a întors spre tată, care a reacționat pozitiv; pentru această fată *happy end*-ul basmului a făcut posibilă găsirea unei soluții fericite pentru impasul existențial în care o aruncase dezinteresul mamei. Astfel, un basm poate avea un sens important atât pentru un copil de cinci

ani, cât și pentru unul de treisprezece, deși semnificațiile personale pe care aceștia le extrag pot fi cu totul diferite.

În *Rapunzel* aflăm că vrăjitoarea a ferecat-o pe Rapunzel într-un turn atunci când a împlinit doisprezece ani. Prin urmare, povestea ei se aseamănă cu a unei fete la vârsta pubertății și a unei mame geloase care încearcă s-o împiedice să-și câștige independența – problemă tipic adolescentină care își găsește un sfârșit fericit când Rapunzel se unește cu prințul ei. Dar un băiat de cinci ani a dobândit o cu totul altă încurajare din această poveste. Când a aflat că bunica lui, care avea grijă de el în cea mai mare parte a zilei, urma să fie internată în spital din cauza unei boli grave – mama copilului lucra în timpul zilei, iar tatăl era absent cu desăvârșire –, a cerut să i se citească povestea lui Rapunzel. În acest moment critic al vieții lui, două elemente ale poveștii erau importante pentru el. În primul rând, era vorba de siguranța în care mama de substitut îl ținea pe copil, ferindu-l de orice primejdie, idee foarte atrăgătoare pentru el în acel moment. Așadar, ceea ce în mod normal ar fi interpretat ca o reprezentare a unui comportament negativ și egoist putea avea, în circumstanțe speciale, o semnificație foarte reconfortantă. Chiar mai important pentru băiețel era un alt motiv central al poveștii: Rapunzel găsește în propriu-i corp mijlocul de a scăpa din situația dificilă în care se află – cosițele pe care prințul se catără în odaia din turn. Faptul că trupul cuiva poate furniza soluția salvatoare l-a asigurat pe copil că, la rigoare, va găsi și el, în mod asemănător, sursa siguranței în propriul său corp. Asta demonstrează că un basm – deoarece abordează probleme umane esențiale în cea mai imaginativă formă și într-un mod indirect – îi poate oferi mult unui băiețel, chiar dacă eroina este o adolescentă.

Aceste exemple vă pot ajuta să înlăturați orice impresie lăsată de concentrarea mea asupra motivelor centrale ale unei povești și demonstrează că basmele au o mare semnificație psihologică pentru copiii de toate vârstele, atât băieți cât și fete, indiferent de vârsta și sexul eroului din poveste. Un sens personal deosebit poate fi desprins din basme pentru că ele înlesnesc schimbările în procesul de identificare pe măsură ce copilul se confruntă cu diverse probleme, una câte una. În lumina identificării inițiale cu Gretel cea bucurăoasă să fie călăuzită de Hănsel, identificarea ulterioară cu Gretel cea care o răpune pe vrăjitoare a făcut drumul spre independență al adolescenței mai plin de recompense și mai sigur. Iar băiatul care la început a găsit siguranță în ideea de a fi ținut la adăpost în turn s-a bucurat mai târziu descoperind că e mult mai sigur să se bazeze pe resursele propriului său corp, care îi furnizează soluția salvatoare.

Din moment ce nu putem ști la ce vârstă un anumit basm va avea cel mai mare impact pentru un copil anume, nu avem cum să decidem care din multitudinea de basme ar trebui să-i fie spus la un moment dat sau de ce. Asta numai copilul poate determina și releva prin intensitatea emoțiilor cu care reacționează la ceea ce o poveste îi evocă la nivel conștient și inconștient. Desigur, un părinte va începe prin a-i spune sau a-i citi copilului povestea pe care a îndrăgit-o în copilărie sau îi place acum. Dacă un copil nu e captivat de poveste înseamnă că motivele și temele acesteia n-au reușit să declanșeze o reacție semnificativă la momentul respectiv din viața lui. Atunci ar fi mai bine ca seara următoare să i se spună alt basm. Curând, va da de înțeles care poveste a devenit importantă pentru el, fie printr-o reacție spontană, fie prin rugămintea de a-i fi spusă aceeași poveste iar și iar. Dacă totul merge bine, entuziasmul copilului pentru

respectiva poveste va fi contagios, iar povestea va deveni importantă și pentru părinte, dacă nu pentru alt motiv, măcar pentru faptul că înseamnă atât de mult pentru copilul său. În sfârșit, va veni vremea când copilul va fi obținut tot ce era de obținut din povestea preferată sau când problemele care îl făcuseră să reacționeze la ea vor fi fost înlocuite de altele care își găsesc o expresie mai potrivită în altă poveste. Atunci e posibil ca el să-și piardă pentru o vreme interesul pentru povestea respectivă și să-i placă mult mai mult o alta. Când le spunem copiilor povești, întotdeauna cel mai bine este să lăsăm alegerea în seama lor.

Chiar dacă un părinte intuiește corect motivele pentru care copilul s-a implicat emoțional într-o poveste anume, trebuie să le păstreze pentru sine. Experiențele și reacțiile cele mai importante ale unui copil la o vârstă fragedă sunt în mare măsură de natură subconștientă și trebuie să rămână așa până ce ajunge la o vârstă mult mai matură și la o capacitate de înțelegere mai mare. E întotdeauna o intruziune să interpretezi gândurile inconștiente ale cuiva, să-i aduci la cunoștință ceea ce el vrea să rămână în preconștient, iar acest lucru e și mai adevărat când e vorba de un copil. La fel de important pentru starea de bine a unui copil, pe lângă sentimentul că părintele îi împărtășește emoțiile delectându-se cu același basm, este sentimentul că gândurile sale lăuntrice nu-i sunt cunoscute părintelui până când el nu decide să i le dezvăluie. Dacă părintele dă de înțeles că le cunoaște deja, copilul este împiedicat să-i facă darul cel mai prețios, acela de a-i împărtăși părintelui ceea ce până atunci fusese intim și secret pentru copil. Și cum, în plus, părintele este mult mai puternic decât copilul, dominația acestuia poate apărea ca lipsită de limite – prin urmare distructiv de coplesitoare – dacă părintele pare capabil

să citească gândurile secrete ale copilului și să-i cunoască sentimentele cele mai ascunse chiar înainte ca el însuși să înceapă să le conștientizeze.

Mai mult decât atât, a-i explica unui copil de ce un basm este atât de captivant pentru el distruge farmecul exercitat de poveste, care depinde în mare măsură de faptul că un copil nu știe prea bine de ce îl încântă. Iar odată cu puterea de a fermeca se pierde și potențialul poveștii de a-l ajuta pe copil să lupte de unul singur și să facă față acelei probleme care a făcut povestea importantă pentru el de la bun început. Interpretările adulte, oricât ar fi de corecte, îi răpesc copilului șansa de a simți că, de unul singur, ascultând în mod repetat povestea și reflectând la ea, a făcut față cu succes unei situații dificile. Creștem și găsim un sens în viață și încredere în noi înșine înțelegând și rezolvându-ne problemele personale prin propriile noastre forțe, nu datorită explicațiilor altora.

Motivele din basme nu sunt niște simptome nevrotice care trebuie înțelese rațional pentru a scăpa de ele. Aceste motive sunt resimțite ca fascinante, deoarece copilul se simte apreciat și profund înțeles în sentimentele, speranțele și temerile lui, fără a fi târâte la suprafață și investigate în lumina crudă a raționalului care încă îl depășește. Basmele îmbogățesc viața unui copil conferindu-i o dimensiune magică pentru simplul fapt că el nu-și dă seama exact cum l-au fermecat poveștile.

Această carte a fost scrisă pentru a-i ajuta pe adulți, în special pe cei care au copii în grijă, să înțeleagă pe deplin importanța acestor povești. Așa cum am afirmat și înainte, numeroase alte interpretări, pe lângă cele propuse în textul care urmează, pot fi pertinente; basmele, ca orice operă de artă adevărată, posedă o zestre și o profunzime plurivalente

care transcend cu mult ceea ce poate extrage din ele chiar și cea mai aprofundată examinare discursivă. Afirmările din această carte ar trebui considerate simple ilustrări și sugestii. Dacă cititorul va fi stimulat să pătrundă dincolo de suprafață, în felul său, atunci va extrage din aceste povești o și mai mare varietate de semnificații personale, care vor deveni mai pline de sensuri și pentru copiii cărora le va spune poveștile.

Aici însă trebuie să notăm o limitare extrem de importantă: adevăratul înțeles și impactul unui basm pot fi apreciate, iar magia lui poate fi resimțită, numai prin parcurgerea poveștii în forma ei originală. Descrierea principalelor calități ale unui basm te ajută la fel de puțin să intuiești despre ce este acel basm pe cât contează enumerarea evenimentelor dintr-un poem pentru aprecierea acestuia. Însă o atare descriere a calităților basmelor este tot ce poate oferi o astfel de carte, fără a merge atât de departe încât să reproducă poveștile. Din moment ce majoritatea basmelor sunt ușor accesibile, sper că această carte va fi citită în paralel cu recitirea poveștilor discutate*. Fie că e vorba de *Scufița Roșie*, *Cenușăreasa* sau oricare alt basm, numai povestea însăși poate permite o apreciere a virtuților ei poetice și, totodată, o înțelegere a felului în care îmbogățește o minte deschisă.

* Versiunile basmelor analizate în această carte sunt consemnate în notele de final.

PARTEA ÎNTÂI

UN PUMN DE MAGIE

VIAȚA INTUITĂ DIN INTERIOR

„*Scufița Roșie* a fost prima mea dragoste. Simțeam că, dacă m-aș fi putut căsători cu Scufița Roșie, aș fi cunoscut fericirea supremă.” Această mărturisire a lui Charles Dickens indică faptul că și el, asemeni milioaneilor de copii anonimi din întreaga lume, de-a lungul secolelor, s-a aflat sub vraja basmelor. Chiar atunci când ajunsese celebru în întreaga lume, Dickens a recunoscut impactul profund formator pe care personajele și evenimentele magice din basme l-au avut asupra lui și a geniului său creativ. În repetate rânduri și-a exprimat disprețul pentru cei care, motivați de un raționalism meschin și needucat, s-au încăpățânat să raționalizeze, să cenzureze și să interzică aceste povești, vitregind copiii de contribuțiile importante pe care basmele le-ar putea aduce în viața lor. Dickens a înțeles că fantezia basmelor îi ajută pe copii mai bine decât orice altceva în sarcina lor cel mai dificilă și totuși cea mai importantă și mai satisfăcătoare: atingerea unui nivel mai matur de conștiință pentru a civiliza presiunile haotice ale inconștientului¹.

Astăzi, la fel ca în trecut, atât mințile copiilor creativi, cât și ale celor de nivel mediu pot fi stimulate să aprecieze lucrurile frumoase în viață prin intermediul basmelor, de

la care se poate face mult mai ușor trecerea la admirația față de marile opere literare și artistice. Poetul Louis MacNeice, de exemplu, afirmă că „Adevăratele basme au însemnat întotdeauna mult pentru mine, chiar și atunci când am urmat cursurile unei școli private, unde te făceai de rușine dacă recunoșteai așa ceva. Contrar a ceea ce mulți spun chiar și acum, un basm, cel puțin în varianta clasică, are o structură mult mai solidă decât majoritatea romanelor naturaliste, al căror impact e doar ceva mai mare decât un articol de la rubrica mondenă a unui ziar. De la basmele populare și cele sofisticate, ca ale lui Hans Andersen, de la mitologia nordică și povești precum cele două cărți cu *Alice și Copiii apelor* am ajuns în jurul vârstei de doisprezece ani la *Faerie Queene*”². Critici literari ca G.K. Chesterton și C.S. Lewis erau de părere că basmele sunt „explorări spirituale” și, prin urmare, „cele mai autentice” din moment ce revelează „viața umană așa cum este văzută, simțită sau intuită din interior”³.

Basmele, spre deosebire de orice altă formă de literatură, îl îndrumă pe copil să-și descopere identitatea și chemarea, iar în același timp îi sugerează ce fel de experiențe sunt necesare pentru a-și dezvolta mai departe caracterul. Basmele îi dau de înțeles că o viață bună, plină de satisfacții, este la îndemâna lui în pofida adversităților – însă numai dacă nu se va speria de confruntările pline de riscuri, fără de care nu poate dobândi o identitate autentică. Aceste povești îi promet copilului că, dacă îndrăznește să se implice într-o astfel de căutare teribilă și plină de încercări, forțe binevoitoare îi vor veni în ajutor, iar el va izbândi. În același timp, poveștile avertizează că aceia care sunt prea timizi și înguști la minte vor trebui să se mulțumească cu o existență derizorie – dacă nu cumva îi așteaptă o soartă și mai amarnică.

Copiii din generațiile trecute, care iubeau basmele bănuindu-le importanța, erau disprețuiți numai de cei pedanți, cum i s-a întâmplat lui MacNeice. Astăzi, mulți dintre copiii noștri sunt mult mai grav afectați – pentru că sunt privați de șansa de a citi sau asculta vreodată un basm. Majoritatea copiilor vin acum în contact cu basmele doar prin intermediul unor versiuni simplificate și înfrumusețate care le îmblânzesc semnificațiile și le răpesc sensul profund – versiuni precum cele din filme sau seriale de televiziune, în care basmele sunt transformate într-o distracție găunoasă.

De-a lungul celei mai mari părți din istoria omenirii, în afara experienței imediate din sânul familiei, viața intelectuală a unui copil era dependentă de poveștile religioase și mitologice și de basmele populare. Această literatură tradițională alimenta imaginația copilului și îi stimula capacitatea de a fantasma. Simultan, din moment ce aceste povești răspundeau la întrebările cele mai importante ale copilului, ele erau un factor major al socializării lui. Miturile și rudele lor apropiate, legendele religioase, furnizau materialul din care copiii își formau concepția despre originea și finalitatea acestei lumi și despre idealurile sociale după care un copil se putea modela. Acestea erau imaginile care îi reprezentau pe neînvinsul erou Ahile și vicleanul Odiseu; pe Hercule, a cărui viață tumultuoasă stătea mărturie că nu este sub demnitatea celui mai puternic om să curețe cel mai mizerabil grajd; pe Sf. Martin, cel care și-a tăiat haina în două pentru a înveli un cerșetor sărman. Încă înainte de Freud, mitul lui Oedip devenise imaginea prin care înțelegem mereu noile, dar străvechile probleme izvorâte din sentimentele noastre complexe și ambivalente față de părinți. Freud s-a referit la această legendă a antichității pentru a ne face conștienți de

inevitabilul cazan de emoții cu care trebuie să se confrunte fiecare copil, în felul lui, la o vârstă sau alta.

În civilizația hindusă, povestea lui Rama și Sita (parte din *Ramayana*), care ne prezintă curajul lor pașnic și devotamentul pasionat al fiecăruia pentru celălalt, este prototipul relațiilor maritale și de dragoste. Mai mult, această cultură încurajează fiecare individ să reitereze acest mit în propria sa viață; fiecare mireasă hindusă se numește Sita, iar în timpul ceremoniei nupțiale interpretează anumite episoade ale mitului.

Într-un basm, procesele interne sunt externalizate și devin comprehensibile, așa cum sunt reprezentate de către personajele și evenimentele poveștii. Acesta este motivul pentru care, în medicina hindusă tradițională, unei persoane care suferea de o tulburare psihică i se oferea pentru meditație un basm care întruchipa problema sa. Era de așteptat ca, prin contemplarea poveștii, persoana tulburată să vizualizeze atât natura impasului existențial de care suferea, cât și posibilitatea rezolvării acestuia. Prin ceea ce un anumit basm sugera despre deznădejde, speranțe și metodele de a învinge greutățile, pacientul putea descoperi nu numai o cale de a ieși din suferință, ci și de a se găsi pe sine, aidoma eroului din poveste.

Însă importanța majoră pe care o au basmele în procesul de devenire a individului rezidă în cu totul altceva decât învățămintele despre modurile corecte de a se comporta în viață – înțelepciune furnizată abundent de religie, mituri și fabule. Basmul nu pretinde să descrie lumea așa cum este și nici nu sfătuiesc pe cineva cum ar trebui să acționeze. Dacă ar face-o, pacientul hindus ar fi nevoit să copieze un model comportamental – ceea ce nu e numai o proastă terapie, e chiar opusul terapiei. Basmul este terapeutic fiindcă

pacientul își descoperă *propriile* soluții, meditănd asupra a ceea ce povestea pare să implice despre el și conflictele lui interioare în acel moment al vieții. De regulă, conținutul poveștii alese nu are nimic de-a face cu viața exterioară a pacientului, însă are foarte multă legătură cu problemele lui interioare care par de neînțeles și prin urmare de nerezolvat. Basmul nu face niciodată vreo referință transparentă la lumea exterioară, chiar dacă poate să înceapă destul de realist și să aibă inserate în țesătura narațiunii aspecte ale vieții cotidiene. Natura nerealistă a acestor povești (împotriva căreia obiectează raționaliștii înguști) este un mecanism important, pentru că evidențiază faptul că preocuparea basmului nu este informația utilă despre lumea exterioară, ci procesele interioare care au loc într-un individ.

În majoritatea culturilor nu există o demarcație clară între mit, folclor și basm; toate acestea, împreună, formează literatura societăților prealfabetizate. Limbile scandinave au un singur cuvânt pentru ele: *saga*. Germana a păstrat cuvântul *Sage* pentru mituri, în timp ce basmele sunt numite *Märchen*. E păcat că atât în engleză cât și în franceză denumirile pentru aceste povești pun accentul pe cuvântul „zână” (*fairy/fée*) – fiindcă în majoritatea basmelor nu apar zâne. Miturile și basmele ating o formă finită numai când sunt fixate prin scris și nu mai sunt supuse unor schimbări continue. Înainte de a fi scrise, de-a lungul secolelor, aceste povești erau fie condensate, fie stufos elaborate în procesul de repovestire; iar o seamă de povești s-au contopit unele cu altele. Totul se modifica în funcție de ceea ce povestitorul credea că prezintă atracția cea mai mare pentru ascultători, de interesele lui de moment sau de problemele specifice epocii sale.

Unele basme și povești folclorice au evoluat din mituri; altele erau incluse în acestea. Ambele forme întruchipau experiența cumulativă a societății, pentru că oamenii doreau să-și amintească pentru ei înșiși înțelepciunea trecutului sau să o transmită generațiilor viitoare. Aceste povești constituie vehiculele iluminărilor profunde care au impulsionat omenirea de-a lungul existenței sale pline de lungi vicisitudini, o moștenire care nu este oferită în nici o altă formă atât de simplu și direct sau de accesibil pentru copii.

Miturile și basmele au multe în comun. Dar în mituri, mult mai mult decât în basme, eroul popular este prezentat auditorului ca un personaj care ar trebui să fie imitat cât mai fidel posibil.

Un mit, asemeni basmului, poate exprima un conflict interior într-o formă simbolică, sugerând modul de rezolvare – dar acesta nu e neapărat interesul major al mitului. Mitul își expune tema într-o manieră maiestuoasă; conține o forță spirituală; iar divinul este prezent și trăit sub forma unor eroi supraumani care impun mereu noi sarcini muritorilor de rând. Și, oricât am încerca noi, muritorii, să fim ca acești eroi, vom rămâne întotdeauna, în mod evident, inferiori lor.

Personajele și evenimentele basmelor ilustrează și personifică, de asemenea, conflicte interioare, dar ele sugerează extrem de subtil cum ar trebui rezolvate aceste conflicte și ce pași ar trebui făcuți pentru accederea la un umanism superior. Basmul se prezintă într-o formă simplă, familiară; ascultătorului nu i se cere nimic. Asta face ca nici măcar un copil foarte mic să nu se simtă obligat să se poarte într-un anume fel și nu i se dă niciodată senzația că ar fi inferior. Departe de a impune cerințe, basmul oferă asigurări,

speranță în viitor și conține promisiunea implicită a unui final fericit. De aceea Lewis Carroll l-a denumit „darul din dragoste” – sintagmă greu de asociat cu miturile*.

Desigur, nu fiecare poveste dintr-o culegere cu titlul „Basmе” întrunește aceste criterii. Multe dintre aceste povești sunt simple texte de divertisment, povești moralizatoare sau fabule. În cazul fabulelor, acestea comunică prin cuvinte, acțiuni sau evenimente – oricât de fabuloase – ce ar trebui să facem. Fabulele pretind și amenință – fiind moralizatoare – sau pur și simplu amuză. Pentru a decide dacă o poveste este un basm sau ceva cu totul diferit, ne putem întreba dacă poate fi numită, fără a greși, un dar din dragoste pentru copil. Nu e o formulă tocmai rea pentru a ajunge la o clasificare.

Pentru a înțelege cum vede copilul basmele, să luăm ca exemple numeroasele basme în care un copil îl păcălește pe uriașul care îl intimidează sau chiar îl amenință cu moartea. Faptul că un copil înțelege în mod intuitiv ce reprezintă acești „uriași” este ilustrat de reacția spontană a unui băiat de cinci ani.

Încurajată de discuția despre importanța basmelor pentru copii, o mamă și-a depășit ezitarea de a-i citi fiului asemenea povești „sângeroase și amenințătoare”. Din conversațiile cu el, ea știa deja că băiețelul era bântuit de

„Copilă cu frunte pură, neumbrită,
Cu ochi visători și mirați!
Deși timpul zboară, iar pe noi
Ne desparte o jumătate de viață,
Zâmbetul tău iubitor va primi negreșit
Darul din dragoste al unui basm.”

C.L. Dodgson (Lewis Carroll), *Through the Looking Glass*.

fantasme în care oamenii mănâncă alți oameni. Așa că i-a povestit *Jack, ucigașul de uriași*⁴. Reacția lui la sfârșitul poveștii a fost: „Nu există uriași, nu-i așa?”. Înainte ca mama să-i dea asigurări printr-un răspuns care îi stătea pe limbă – ceea ce ar fi distrus valoarea poveștii pentru copil –, el a continuat: „Dar există oameni mari și ei sunt ca uriașii”. La vârsta de cinci ani, a înțeles mesajul încurajator al poveștii: deși adulții pot apărea ca niște uriași înfricoșători, un băiețel șiret le poate veni de hac.

Această remarcă dezvăluie una dintre cauzele pentru reticența adulților de a spune basme: nu este plăcut gândul că uneori suntem percepuți ca niște uriași amenințatori de către copiii noștri, deși așa este. Și nici nu vrem să acceptăm cât de ușor li se pare că pot să ne păcălească sau să ne ridiculizeze și cât de încântați sunt de ideea aceasta. Însă, fie că le spunem sau nu basme – așa cum o dovedește exemplul acestui băiețel –, chiar le apărem ca niște uriași egoiști care vor să păstreze doar pentru ei toate acele lucruri minunate care ne fac puternici. Basmelor îi consolează pe copii asigurându-i că în cele din urmă îl vor răpune pe uriaș – de exemplu, pot crește să ajungă aidoma uriașului și să fie la fel de puternici. Acestea sunt „marile speranțe care ne fac bărbați”⁵.

Și mai important este faptul că, dacă noi, părinții, le spunem copiilor basme, le putem oferi cea mai mare asigurare dintre toate: că suntem de acord să cocheteze cu ideea de a le veni de hac acestor uriași. În acest caz a citi nu este același lucru cu a ține se citi povestea, fiindcă atunci când citește de unul singur copilul ar putea să creadă că numai un străin – persoana care a scris basmul sau a editat cartea – aprobă păcălirea sau uciderea uriașului. Dar, când părinții lui îi spun povestea, un copil poate fi sigur că

ei aprobă revanșa din imaginația lui pentru amenințarea reprezentată de dominația adulților.

PESCARUL ȘI DUHUL

Basmul comparat cu fabula

O poveste din *O mie și una de nopți*, *Pescarul și Duhul*, redă aproape complet motivul de basm în care un uriaș intră în conflict cu o persoană obișnuită⁶. Această temă este comună tuturor culturilor într-o formă sau alta, din moment ce copiii din întreaga lume se tem și tremură din cauza puterii pe care adulții o dețin asupra lor. (În Occident tema este cel mai bine cunoscută în forma expusă de povestea Fraților Grimm *Duhul din sticlă*.) Copiii știu că, dacă nu se supun voinței adulților, nu au decât o cale de a scăpa de mânia lor: să-i păcălească.

Pescarul și Duhul ne istorisește cum un pescar sărac aruncă năvodul în mare de patru ori la rând. Prima dată scoate un măgar mort, a doua oară un ulcior plin de nisip și măr. A treia încercare îi aduce chiar mai puțin: oale sparte și cioburi de sticlă. A patra oară, pescarul scoate un vas de aramă. Când îl destupă, un nor imens răzbate afară, materializându-se într-un duh uriaș care îl amenință cu moartea pe pescar în ciuda implorărilor acestuia. Pescarul se salvează printr-un vicleșug: îl atâță pe uriaș, îndoiindu-se cu voce tare că un asemenea duh imens ar putea vreodată să încapă într-un vas atât de mic, iar astfel îl determină pe duh să intre din nou în vasul de aramă, pentru a-i dovedi contrariul. Atunci, iute, pescarul astupă vasul și-l sigilează, după care îl aruncă înapoi în ocean.

În alte culturi același motiv poate apărea într-o versiune în care figura malefică se materializează într-un animal feroce și-l amenință pe erou că-l va devora, iar acesta, în afara vicleniei, nu are cum să se măsoare cu adversarul. Atunci eroul gândește cu voce tare că sigur e ușor pentru un spirit atât de puternic să se transforme într-o creatură uriașă, dar că i-ar fi imposibil să se transforme într-un animal pitic, în șoricel sau pasăre, de exemplu. Acest apel la vanitatea spiritului îi pecetluiește sfârșitul. Ca să demonstreze că nimic nu-i este cu neputință, spiritul malefic se transformă într-un animal minuscule, pe care apoi eroul îl răpune cu ușurință⁷.

Povestea *Pescarul și Duhul* este mai bogată în mesaje ascunse decât celelalte versiuni ale acestui motiv de basm, conținând detalii semnificative care nu se găsesc întotdeauna în celelalte variante. Un asemenea element este relatarea despre cum a devenit duhul atât de nemilos încât să vrea să omoare persoana care i-a redat libertatea; un alt aspect este acela că trei încercări nereușite sunt în cele din urmă răsplătite la cea de-a patra.

Conform eticii adulților, cu cât prizonieratul durează mai mult, cu atât mai recunoscător ar trebui să fie prizonierul față de persoana care îl eliberează. Dar altfel descrie lucrurile duhul: stând închis în sticlă în prima sută de ani, „mi-am spus în sinea mea: «Pe cel care mă va elibera îl voi îmbogăți odată pentru totdeauna». Dar după ce s-a scurs tot secolul și nimeni nu m-a eliberat am intrat în a doua sută de ani spunând: «Pentru acela care mă va elibera voi deschide comorile pământului». Însă nimeni nu m-a eliberat și astfel au trecut patru sute de ani. Apoi am zis: «Celui care mă va elibera îi voi împlini trei dorințe». Însă nimeni nu m-a eliberat. Atunci m-am infuriat cumplit și

mi-am zis: «Pe acela care de-acum încolo mă va elibera îl voi uide...»».

Exact asta simte un copil mic atunci când se crede „abandonat”. La început se gândește cât de bucuros va fi când se va întoarce mama lui; iar când e trimis în camera lui, cât de bucuros când i se va permite să iasă iar și cum își va răsplăti mama. Dar odată cu trecerea timpului copilul devine tot mai supărat și își imaginează cum se va răzbuna pe cei care l-au surghiunit. Faptul că în realitate el ar putea fi foarte fericit când i se ridică pedeapsa nu schimbă felul în care gândurile lui evoluează de la recunoștință la răzbunare față de cei care i-au provocat un anume disconfort. Astfel, evoluția gândurilor duhului conferă poveștii valoare de adevăr psihologic pentru copil.

Un exemplu al acestei progresii a sentimentelor îl constituie experiența unui băiețel de trei ani ai cărui părinți plecaseră în străinătate pentru câteva săptămâni. Băiețelul vorbea destul de mult înainte de plecarea părinților și a continuat să vorbească la fel și cu femeia care avea grijă de el sau cu alți oameni. Dar după ce părinții s-au întors n-a mai scos o vorbă cu nimeni timp de două săptămâni. Din ceea ce-i declarase femeii în primele zile ale absenței părinților, era clar că aștepta cu mare nerăbdare reîntoarcerea lor. Însă spre sfârșitul primei săptămâni începuse să vorbească despre cât de supărat era pentru că-l lăsaseră singur și cum se va răzbuna când se vor întoarce. O săptămână mai târziu refuza chiar să vorbească despre părinți și devenea agresiv când cineva aducea discuția despre ei. Când în cele din urmă părinții lui s-au întors, copilul i-a tratat cu muțenie. În ciuda tuturor încercărilor de a-l consola, băiatul a rămas neclintit în atitudinea lui de respingere. Au fost necesare câteva săptămâni de compasiune și înțelegere a stării prin care trecea

Înainte ca băiatul să revină la starea normală. E clar că pe măsură ce timpul se scursese furia copilului se întetă, devenind atât de acerbă și de copleșitoare încât se temuse că, dacă și-ar da drumul, își va distruge părinții sau va fi distrus ca reacție. Refuzul de a vorbi constituia apărarea lui: modalitatea prin care se apăra atât pe el cât și pe părinți împotriva consecințelor furiei lui teribile.

Nu avem cum să știm dacă în limba în care a fost scrisă *Pescarul și Duhul* există o expresie similară cu cea din limba engleză despre *bottled-up feelings* [emoții înăbușite, „închise în sticlă” – n. tr.]. Dar imaginea închiderii într-o sticlă este la fel de valabilă acum ca și atunci. Într-o formă sau alta, fiecare copil a trecut prin experiențe similare cu cele ale băiețelului de trei ani, deși poate nu într-o formă atât de extremă și fără reacții atât de dramatice. În sinea lui, copilul nu știa ce i s-a întâmplat – tot ce știa era că *trebuie* să acționeze ca atare. Eforturile de a-l ajuta pe un astfel de copil să înțeleagă rațional ce i se întâmplă nu vor schimba nimic, din moment ce încă nu judecă rațional.

Dacă îi spui unui copil că un băiețel s-a supărat așa de tare pe părinți încât nu le-a mai vorbit două săptămâni, reacția lui va fi „Ce prostie!”. Dacă încerci să-i explici de ce băiețelul n-a vorbit două săptămâni, copilul căruia i te adresezi crede și mai mult că o astfel de reacție este prostie – nu numai pentru că el consideră acest comportament stupid, dar și pentru că explicația n-are nici un sens pentru el.

Un copil nu poate accepta în mod conștient că furia îl poate duce la muțenie sau că ar putea dori să-i distrugă pe cei care îi asigură existența. A înțelege acest lucru ar însemna să accepte faptul că propriile lui emoții îl pot copleși într-atât încât să nu le mai poată controla – o idee

înfricoșătoare. Gândul că în noi există forțe care nu pot fi controlate e mult prea periculos pentru a cochetă cu el, nu numai în cazul unui copil*.

Acțiunea ia locul înțelegerii pentru un copil, iar acest proces devine și mai acut cu cât este mai afectat de emoții. Un copil poate învăța să *declare* altceva, influențat fiind de un adult, dar din punctul lui de vedere oamenii nu plâng fiindcă sunt triști; ei pur și simplu plâng. Oamenii nu lovesc și distrug sau încetează să mai vorbească pentru că sunt furioși; ei pur și simplu fac aceste lucruri. Un copil poate învăța să-și liniștească părinții, explicându-și acțiunile astfel: „Am făcut-o pentru că eram furios” – dar asta nu schimbă cu nimic faptul că un copil nu resimte furia ca furie, ci doar ca un impuls de a lovi, de a distruge sau de a rămâne tăcut. Abia la pubertate ajungem să ne recunoaștem emoțiile ca atare, fără să acționăm imediat sub impulsul lor sau să ne dorim s-o facem.

Procesele inconștiente ale copilului se pot clarifica în sinea lui numai prin intermediul unor imagini care se adresează direct inconștientului său. Imaginile evocate de basm reușesc acest lucru. La fel cum un copil nu gândește: „Când mama se va întoarce voi fi bucuros”, ci „Am să-i dau ceva”, la fel și-a spus duhul: „Îl voi îmbogăți pe cel care mă va elibera”. Cum copilul nu gândește „Sunt atât de furios, când îl văd îl omor”, ci „Când îl văd, îl omor”, cum declară

* Cât de neliniștitor este pentru un copil gândul că, fără să știe, se petrec transformări puternice în el poate fi ilustrat de ceea ce i s-a întâmplat unui băiat de șapte ani când părinții au încercat să-i explice că emoțiile l-au împins să comită ceea ce ei – și el – dezaprobau cu severitate. Reacția copilului a fost: „Vreți să spuneți că există în mine o mașinărie care ticăie neîncetat și poate exploda oricând?”. Din acel moment băiatul a trăit într-o adevărată teroare a unei autodistrugerii iminente.

și duhul „Îl voi ucide pe cel ce mă va elibera“. Dacă spunem despre o persoană *reală* că vorbește sau gândește așa, ideea respectivă dă naștere la prea multă anxietate pentru a o înțelege. Dar copilul știe că duhul e o figură imaginară și își permite să recunoască motivația duhului, fără a o compara în mod direct cu a lui.

Pe măsură ce copilul dezvoltă o serie de fantezii în jurul poveștii – iar dacă nu o face, basmul își pierde din impact –, el se familiarizează tot mai mult cu felul în care duhul reacționează la frustrări și încarcerare, un pas important în a se obișnui cu reacțiile paralele din sine însuși. Fiind vorba de un basm dintr-un tărâm imaginar care confruntă copilul cu aceste formule de comportament, el poate pendula în mintea lui între „E adevărat, așa acționăm și reacționăm“ și „Nu e nimic adevărat, e doar o poveste“, în funcție de cât de pregătit este pentru a recunoaște existența acestor procese în el însuși.

Cel mai important aspect este acela că, din moment ce basmul garantează un final fericit, copilul nu are de ce să se teamă să-i permită inconștientului să iasă la suprafață, în acord cu conținutul poveștii, deoarece el știe că, orice ar descoperi, va „trăi fericit până la adânci bătrâneți“.

Exagerările fantastice ale poveștii, ca aceea de a fi „închis în sticlă“ de secole, fac reacțiile să fie plauzibile și acceptabile, în timp ce niște situații înfățișate mai realist, cum ar fi absența părintelui, n-ar duce la același rezultat. Absența părintelui pare o eternitate – un sentiment care nu se schimbă în urma explicației mamei că ar fi fost plecată doar pentru o jumătate de oră. Astfel, exagerările fantastice ale poveștii îi conferă o aură de adevăr psihologic – în timp ce explicațiile realiste apar neadevărate din punct de vedere psihologic, indiferent cât de fidele realității.

Pescarul și Duhul ilustrează perfect de ce un basm înfrumusețat și cenzurat își pierde orice valoare. Privind povestea din afară, ar părea lipsit de sens să permitem gândurilor duhului să parcurgă o asemenea schimbare, de la dorința de a-l răsplăti pe binefăcător până la aceea de a-l pedepsi. Povestea s-ar putea rezuma la faptul că un duh rău urmărește să-și ucidă eliberatorul, care, deși muritor de rând, reușește să păcălească un spirit atotputernic. Dar în această formă simplificată devine doar o poveste înfricoșătoare cu *happy end*, văduvită de orice adevăr psihologic. Tocmai schimbarea dispoziției duhului, de la dorința de a răsplăti la dorința de a pedepsi, îi permite copilului să empatizeze cu povestea. Din moment ce povestea descrie cu atâta veridicitate ceea ce se petrece în mintea duhului, ideea că pescarul ar putea să-l păcălească pe duh devine și ea credibilă. Eliminarea unor elemente aparent insignifiante vitregește basmele de un înțeles profund și astfel le face neinteresante pentru copil.

Fără să fie conștient de asta, copilul jubilează atunci când basmul le transmite un avertisment celor care au puterea de a-l „închide în sticlă“. Există multe povești moderne pentru copii în care un copil duce de nas un adult. Însă, fiind prea directe, aceste povești nu îl eliberează, în imaginație, de necesitatea continuă de a fi sub dominația adulților; sau chiar îl sperie pe copil, a cărui siguranță se bazează pe faptul că adultul este o ființă mai dezvoltată decât el și are capacitatea de a-l proteja în mod consecvent.

Aici înțelegem valoarea „păcălirii“ duhului sau a uriașului, în contrast cu supunerea unui adult aceluiași tratament. Dacă îi spui unui copil că își poate „păcăli“ părinții, stârnești în el o idee agreabilă, dar în același timp îi creezi o stare de anxietate, pentru că, dacă acest lucru ar fi posibil,

atunci el nu va mai putea fi protejat în mod adecvat de niște oameni care se lasă atât de ușor duși de nas. Însă, de vreme ce uriașul este o ființă imaginară, copilul poate visa nu numai să-l păcălească și să-l anihileze, dar chiar să-l distrugă și în același timp să-i păstreze pe adulții reali din viața lui ca protectori.

Basmul *Pescarul și Duhul* prezintă certe avantaje față de cele din ciclul poveștilor cu Jack (*Jack, ucigașul de uriași, Jack și vrejul de fasole*). Din moment ce pescarul nu este numai un adult, ci și, așa cum ni se spune, tatăl unor copii, copilului i se comunică în mod implicit faptul că părintele este amenințat de forțe mai puternice decât el, însă este atât de înțelept încât le poate abate. În această poveste copilul poate câștiga pe două planuri: se poate distribui în rolul pescarului, imaginându-și cum îl va păcăli pe uriaș; sau își va distribui părintele în rolul pescarului, imaginându-se pe el în rolul spiritului care îl pune la grea încercare pe părinte, încredințat fiind că același părinte va ieși în final învingător.

Un element aparent insignifiant, dar important din *Pescarul și Duhul* este acela că pescarul trebuie să suporte trei eșecuri înainte de a captura vasul în care se află duhul. Deși ar fi mai simplu ca povestea să înceapă cu pescuirea vasului fatidic, acest segment îi comunică unui copil, fără discursuri moralizatoare, că nu ne putem aștepta să reușim din prima, din a doua sau chiar din a treia încercare. Succesul nu este atât de ușor la îndemâna cuiva, cum ne imaginăm sau dorim să fie. Unei persoane mai puțin insistente primele eșecuri ale pescarului i-ar putea sugera că e cazul să renunțe, din moment ce cu fiecare nouă încercare nu face decât să-și înrăutățească situația. Mesajul că *nu* trebuie niciodată să renunți, în ciuda eșecului inițial, este atât

de important pentru copii încât poate fi reperat în multe basme și fabule. Mesajul este eficient atâta vreme cât nu este comunicat ca morală sau cerință, ci într-o expunere informală care arată că așa este viața. Mai mult chiar, episodul magic al victoriei asupra gigantului duh nu e posibil fără efort și viclenie; motive temeinice pentru a ne ascuți mereu mintea și a persevera, indiferent de sarcină.

Alt detaliu din această poveste care ar putea părea insignifiant, dar a cărui eliminare ar scădea din impact, este paralelismul dintre cele patru încercări ale pescarului încununate în final cu succes și cele patru etape distincte din evoluția furiei duhului. Astfel sunt juxtapuse maturitatea părintelui-pescar și imaturitatea duhului și se enunță o problemă esențială cu care ne confruntăm cu toții destul de devreme în viață: să ne lăsăm conduși de emoții sau de rațiune?

Traducând conflictul în termeni psihanalitici, acesta simbolizează lupta plină de obstacole pe care fiecare dintre noi trebuie s-o ducem: să ne supunem principiului plăcerii care ne împinge spre satisfacerea imediată a dorințelor sau spre căutarea unei răzbunări violente pentru frustrările noastre, chiar și împotriva celor care nu au nici o legătură cu ele – sau să abandonăm un traseu dominat de aceste impulsuri și să alegem unul controlat de principiul realității, care ne îndeamnă să acceptăm o serie de frustrări pentru a câștiga o răsplată de durată? Pescarul, nepermițând încercărilor lipsite de succes să-l împiedice să continue, a ales principiul realității, care în final i-a adus și succesul dorit.

Decizia în privința principiului plăcerii este atât de importantă încât multe basme și povești mitologice încearcă s-o insinueze cititorului. Pentru a ilustra modalitatea directă, didactică, în care mitul rezolvă această opțiune crucială, în comparație cu maniera delicată, indirectă și lipsită

de presiune, în consecință mult mai eficace din punct de vedere psihologic, la care basmele înțeleg să recurgă pentru a comunica acest mesaj, să analizăm mitul lui Hercule⁸.

În acest mit ni se spune că pentru Hercule „sosise vremea să dovedească dacă își va folosi puterile în slujba binelui sau a răului. Hercule își luă rămas-bun de la păstori și plecă de unul singur spre o țară pustie, pentru a se hotărî ce va face în viață. În timp ce sta și cugeta, văzu venind spre el două femei înalte. Una era frumoasă, cu trăsături nobile, calmă și neprefăcută. Cealaltă era voluptoasă și seducătoare, foarte înfumurată. Prima dintre femei, continuă povestea, e Virtutea; a doua, Plăcerea. Fiecare femeie îi face promisiuni pentru viitor, dacă Hercule alege calea în viață sugerată de ea.

Hercule la răscruce de drumuri devine o imagine paradigmatică pentru că noi toți, la fel ca el, suntem ispițiți de viziunea unei vieți de continuă satisfacție în care „ne vom bucura de fructele trudei altuia, acceptând orice ne poate aduce belșug“, așa cum promite „Plăcerea Trândavă camuflată în Veșnică Fericire“. Dar în același timp suntem atrași de Virtute și căile ei „lungi și ostenitoare spre adevărată satisfacție“, care ne spun că „nimic nu-i este dat omului fără trudă și caznă“, iar dacă „ești respectat în cetate, trebuie s-o slujești; dacă vrei să te bucuri de recoltă, trebuie să și însămânțezi“.

Diferența dintre mit și basm este relevantă de faptul că mitul ne informează direct că femeile care îi vorbesc lui Hercule sunt „Plăcerea Trândavă“ și „Virtutea“. Asemănătoare unor personaje de basm, aceste două femei întruchipează tendințele și gândurile conflictuale ale eroului. În acest mit ele sunt descrise drept alternative, deși se sugerează limpede că nu sunt – între Plăcere și Virtute trebuie s-o alegem pe cea din urmă. Basmul nu ni se adresează

niciodată atât de direct și nici nu ne spune pentru ce să optăm. În loc de asta, basmul îi ajută pe copii să tindă spre o conștiință superioară prin ceea ce este implicat în poveste. Basmul ne convinge prin imboldul dat imaginației și prin deznodământul atrăgător al evenimentelor care ne captivează în desfășurarea lor.

BASMUL ȘI MITUL

Optimism versus pesimism

Platon – care probabil a înțeles în ce constă mintea unui om mai bine decât înțeleg unii dintre contemporanii noștri, care vor să își expună copiii doar unor oameni „reali“ și unor evenimente din viața de zi cu zi – știa ce fel de experiențe intelectuale ne conduc spre adevărata umanitate. El era de părere că viitorii cetățeni ai republicii ideale trebuie să pună la baza educației lor literare poveștile mitologice, și nu elementele palpabile ale unei așa-zise învățături raționale. Chiar și Aristotel, maestrul rațiunii pure, declara: „Prietenul înțelepciunii este și prietenul mitului“.

Gânditorii moderni care au studiat miturile și basmele din punct de vedere filosofic sau psihologic ajung la aceeași concluzie, indiferent de orientarea lor profesională. Mircea Eliade, de exemplu, definește aceste povești ca „modele ale comportamentului uman care prin ele însele conferă sens și valoare vieții“. Bazându-se pe paralele antropologice, el și alții sugerează că miturile și basmele derivă din riturile de inițiere și alte *rituri de trecere*, sau sunt expresia lor simbolică – ca moartea metaforică a vechiului, desuetului *eu* înainte de a renaște într-un plan superior al

existenței. Eliade crede că acesta este motivul pentru care poveștile respective răspund unor nevoi intens resimțite și comunică înțelesuri profunde⁹.

Alți cercetători cu înclinații profund psihologice evidențiază similitudinile dintre evenimentele fantastice din mituri și basme și cele din visele nocturne și diurne ale adulților – împlinirea dorințelor, învingerea tuturor adversarilor, distrugerea dușmanilor – și trag concluzia că interesul stărnit de acest gen de literatură rezidă în faptul că reprezintă expresia a ceea ce este în mod normal împiedicat să devină conștient¹⁰.

Există, desigur, diferențe semnificative între basme și vise. De exemplu, de cele mai multe ori în vise împlinirea unei dorințe este deghizată, în timp ce într-un basm e destul de deschis exprimată. În mare măsură, visele sunt conștința unor presiuni interne care nu și-au găsit defularea sau a unor probleme care presează o persoană pentru că nu le găsește rezolvarea, dar nici visele nu-i indică vreo soluție. Basmul reușește contrariul, proiectează eliberarea tuturor presiunilor și nu doar că oferă modalități de rezolvare a problemelor, dar promite găsirea unei soluții „fericite“.

⁹ Eliade, influențat în aceste opinii de Saintyves, scrie: „Este imposibil să negi că încercările și aventurile eroilor și eroinelor din basme sunt aproape întotdeauna traduse în termeni inițiatici. Pentru mine asta are o importanță extremă: din momentul – atât de dificil de determinat – în care basmele au căpătat această formă, oamenii, atât cei primitivi cât și cei civilizați, le-au ascultat cu o plăcere susceptibilă de o repetare infinită. Ceea ce e similar cu a spune că scenariile inițiatice – chiar cele camuflate din basme – sunt expresii ale psihodramei ca răspuns la o nevoie profundă a ființei umane. Fiecare om vrea să treacă prin anumite situații periculoase, să se confrunte cu încercări ieșite din comun, să ajungă pe celălalt tărâm – și trece prin toate acestea la nivelul vieții lui imaginative ascultând sau citind basme“.

Nu avem cum să controlăm ceea ce se petrece în visele noastre. Deși cenzura interioară influențează ceea ce vom visa, acest control este exercitat la nivelul inconștientului. Basmul, pe de altă parte, este rezultatul unui conținut comun conștientului și inconștientului, modelat de mintea conștientă nu numai a unei singure persoane, ci de consensul multora privitor la ceea ce consideră ele ca probleme universal umane și la ce soluții dezirabile acceptă. Dacă toate aceste elemente n-ar fi prezente într-un basm, el n-ar fi repovestit generație după generație. Doar dacă într-un basm erau reflectate cerințele conștiente și inconștiente ale mai multor indivizi era el repovestit și reascultat cu mare interes. Nici un vis al unei persoane anume n-ar reuși să provoace un asemenea interes continuu dacă n-ar fi reformulat într-un mit, precum povestea cu visele faraonului, interpretate de Iosif în Biblie.

Există un consens general conform căruia miturile și basmele ni se adresează în limbajul simbolurilor care reprezintă un conținut inconștient. Ele rezonază cu mintea noastră conștientă și inconștientă în mod simultan, la toate cele trei niveluri – sine, eu și supraeu – și în același timp la nivelul idealurilor personale. Ceea ce face ca acestea să fie extrem de eficiente; iar în conținutul poveștilor, fenomenelor psihologice interne li se conferă o corporalitate sub formă simbolică.

Psihanaliștii freudieni urmăresc să evidențieze materialul refulat sau inconștient de la baza miturilor și basmelor și felul în care acestea se raportează la visele nocturne și diurne¹¹.

Psihanaliștii jungieni susțin, în plus, că personajele și evenimentele acestor povești se conformează fenomenelor psihologice arhetipale, pe care le reprezintă, și sugerează

într-o manieră simbolică necesitatea câștigării unei stări superioare de individualitate – o regenerare interioară obținută pe măsură ce forțe personale și rasiale inconștiente devin accesibile persoanei în cauză¹².

Nu există numai similitudini esențiale între mituri și basme; există și diferențe inerente. Deși avem de-a face cu personaje și situații excepționale și evenimente la fel de miraculoase în ambele variante, există o diferență crucială în maniera comunicării lor. Simplificând, sentimentul dominant inspirat de un mit este: ceea ce se întâmplă aici e singular; nu i s-ar fi putut întâmpla unei alte persoane în alte circumstanțe; aceste evenimente sunt magnifice, copleșitoare și n-ar putea fi trăite de un muritor de rând ca tine sau ca mine. Cauza acestui efect nu o constituie faptul că evenimentele care au loc sunt miraculoase, ci prezentarea lor ca atare. În contrast, deși evenimentele descrise în basme sunt deseori neobișnuite și foarte improbabile, ele sunt întotdeauna prezentate ca derizorii, ceva ce ți se poate întâmpla mie sau ție sau unui vecin într-o plimbare prin pădure. Chiar și cele mai remarcabile confruntări sunt relateate în basme cu dezinvoltură, ca și cum ar fi vorba de fapte ale vieții de zi cu zi.

O diferență și mai semnificativă între aceste două forme de poveste este finalul, aproape întotdeauna tragic în mituri, dar fericit în basme. Din acest motiv, cele mai cunoscute povești incluse în antologiile de basme nu fac parte, de fapt, din această categorie. De exemplu, *Fetița cu chibrituri* și *Soldățul de plumb* ale lui Hans Christian Andersen sunt superbe, dar extrem de triste; ele nu imprimă în final acel sentiment de consolare specific basmelor. Pe de altă parte, *Crăiasa zăpezilor* a lui Andersen se apropie foarte mult de un basm.

Mitul este pesimist, în timp ce basmul este optimist, în-diferent cât de terifiante pot fi anumite segmente ale narațiunii. Aceasta este diferența decisivă care deosebește un basm de oricare alt gen de poveste în care apar evenimente la fel de fantastice sau în care finalul fericit este datorat virtuților unui erou, întâmplării sau intervențiilor unor ființe supranaturale.

Tipic pentru mituri este faptul că presiunea exercitată de *supraeu* intră în conflict cu acțiunile motivate de *sine* și cu dorința de autoconservare a *eului*. Un muritor de rând este mult prea fragil pentru a face față provocărilor zeilor. Paris, care ascultă de porunca lui Zeus, așa cum îi este transmisă de către Hermes, și se supune dorinței celor trei zeițe de a o alege pe cea care va primi mărul, este distrus pentru că a îndeplinit porunca, la fel ca alți nenumărați muritori îndată după alegerea fatidică.

Oricât am încerca, nu putem niciodată satisface pretențiile *supraeului* reprezentat în mituri de către zei. Cu cât încercăm mai mult să-l mulțumim, cu atât mai implacabile sunt dorințele lui. Chiar și atunci când eroul nu este conștient că s-a conformat imboldurilor sinelui, el este pedepsit să sufere cumplit pentru asta. Când un muritor provoacă nemulțumirea unui zeu, fără să fi greșit cu nimic, este distrus de aceste reprezentări supreme ale *supraeului*. Pesimismul miturilor este superb ilustrat de acest mit paradigmatic pentru psihanaliză, tragedia lui Oedip.

Mitul lui Oedip, în special atunci când e bine pus în scenă, induce puternice reacții emoționale și intelectuale într-un adult – într-o asemenea măsură încât poate conduce la o experiență cathartică, așa cum ar trebui s-o facă fiecare tragedie, conform lui Aristotel. După ce a văzut Oedip, spectatorul s-ar putea întreba de ce a fost mișcat atât de

profund; iar în procesul de înțelegere a ceea ce a observat ca reacție emoțională, analizând evenimentele mitice și semnificația lor pentru ea, persoana în cauză are posibilitatea de a-și pune ordine în gânduri și sentimente. Cu această ocazie, anumite tensiuni interioare, consecința unor evenimente din trecut, pot fi disipate; iar o parte din încărcătura inconștientului poate intra în conștient, devenind material pentru o reevaluare conștientă. Asta se poate întâmpla dacă spectatorul este profund impresionat de mit și îndeajuns de motivat intelectual pentru a-l înțelege.

Trăind și suferind prin intermediul lui Oedip, ceea ce i s-a întâmplat acestuia din urmă îi poate permite adultului să ajungă la o înțelegere matură a anxietăților din vremea copilăriei, păstrate intacte în formă infantilă în inconștient. Însă această posibilitate există numai datorită faptului că mitul se referă la evenimente care au avut loc în vremuri imemorabile, așa cum anxietățile și nostalgiile oedipiene ale adultului aparțin celei mai neclare perioade din trecutul său. Dacă înțelesul subteran al mitului ar fi expus cu claritate și prezentat ca un eveniment care s-ar putea întâmpla în perioada adultă, conștientă, din viața unui om, atunci acesta ar intensifica în mod considerabil vechile anxietăți ale persoanei, având ca rezultat o reprimare și mai profundă.

Mitul nu este o poveste moralizatoare precum acelea care, stârnind anxietate, ne împiedică să acționăm în feluri care ne-ar putea fi nefaste. Mitul lui Oedip nu poate fi niciodată receptat ca un avertisment de a nu ne lăsa prinși în capcana constelației oedipiene. Dacă un copil e crescut de doi părinți, conflictele oedipiene sunt inevitabile.

Complexul oedipian constituie problema crucială a copilăriei – în afara cazului în care un copil rămâne fixat într-un stadiu mult mai timpuriu, cum ar fi cel oral. Un

copil la o vârstă fragedă este complet blocat de conflictele oedipiene, care constituie realitatea inevitabilă a vieții lui. Mai târziu, cam în jurul vârstei de cinci ani, începe lupta prin care încearcă să se elibereze de părinți, în parte refuzând conflictul, în parte atașându-se emoțional de alte persoane și în parte sublimându-l. Ultimul lucru de care are nevoie acest copil e activarea conflictelor oedipiene de către un astfel de mit. Să presupunem că acest copil încă dorește activ sau tocmai și-a reprimat dorința de a se debarasa de un părinte pentru a-l poseda pe celălalt în mod exclusiv; dacă este expus – chiar și numai sub formă simbolică – ideii că, fără să vrea, din întâmplare, ar putea să-și omoare un părinte și să se căsătorească cu celălalt, atunci ceea ce a existat doar în fantezia copilului capătă o realitate înfrigorătoare. Consecința acestei expunerii nu poate fi decât o anxietate sporită cu privire la el însuși și la lume.

Un copil nu doar că visează că se va căsători cu părintele de sex opus, ci țese deliberat diverse fantasme în jurul visului. Mitul lui Oedip ne spune ce se poate întâmpla dacă acel vis devine realitate – cu toate acestea, copilul nu poate renunța la imaginile despre o viitoare căsătorie cu părintele său. După ce va fi ascultat mitul lui Oedip, concluzia din mintea copilului nu poate fi decât că lucruri la fel de oribile – moartea unui părinte și propria lui mutilare – i se vor întâmpla și lui.

La această vârstă, de la patru ani până la pubertate, lucrul de care copilul are nevoie mai presus de orice este să fie expus acelor reprezentări simbolice care îl asigură că există o soluție fericită a problemelor oedipiene – deși acest lucru ar putea să-i pară greu de crezut –, cu condiția ca el însuși să găsească, încetul cu încetul, o cale de ieșire. Însă asigurarea existenței unui *happy end* trebuie să aibă

prioritate pentru că numai atunci poate un copil să aibă curajul și încrederea în sine necesare pentru a scăpa din primejdia oedipiană.

În copilărie, mai mult decât la oricare altă vârstă, totul e în devenire. Până n-am atins un grad considerabil de siguranță interioară, nu ne putem implica în conflicte psihologice dificile decât dacă deznodământul pozitiv ne pare cert, oricare ar fi șansele în realitate. Basmul furnizează materialul imaginar care îi sugerează copilului într-o formă simbolică în ce constă lupta pentru împlinirea de sine și îi garantează un final fericit.

Eroii mitului oferă excelente imagini pentru dezvoltarea supraeului, dar cerințele pe care le întruchipează sunt atât de riguroase încât îl descurajează pe copil în încercările inițiale de integrare a personalității. În vreme ce acești eroi trec prin niște experiențe care îi transfigurează, conferindu-le viață eternă în paradis, figura centrală a unui basm trăiește fericită până la adânci bătrâneți, pe pământ, în mijlocul nostru. Unele basme se sfârșesc informându-ne că, dacă n-a murit încă, eroul s-ar putea să mai fie în viață. Astfel, basmele proiectează o existență normală, dar fericită, ca rezultat al unor încercări ce fac parte dintr-un proces normal de creștere.

Este adevărat că aceste crize psihosociale ale creșterii sunt relatate într-un mod plin de imaginație și reprezentate simbolic în basme sub forma unor confruntări cu zâne, vrăjitoare, animale feroce sau personaje de o inteligență și viclenie supraomenești – însă umanitatea esențială a eroului, în ciuda experiențelor stranii, este afirmată prin observația că și el va trebui să moară, la fel ca noi. Indiferent cât de stranii sunt aventurile prin care trece, ele nu-l transformă într-o ființă supraomenească, așa cum se întâmplă

în cazul eroului mitologic. Umanitatea eroului îi sugerează copilului că, indiferent de conținutul basmului, acesta nu reprezintă decât o exagerare elaborată și fantezistă a încercărilor prin care trebuie să treacă, a speranțelor și temerilor lui.

Cu toate că un basm propune reprezentări simbolice fantastice pentru rezolvarea problemelor sale, acestea din urmă sunt obișnuite: un copil suferă din cauza geloziei și a discriminării din partea fraților și surorilor, cum se întâmplă în *Cenușăreasa*; copilul este considerat incompetent de către părinte, cum se întâmplă în multe basme – de exemplu, în povestea Fraților Grimm *Duhul din sticlă*. Mai mult, eroul de basm învinge aceste obstacole chiar aici, pe pământ, nu ca răsplată oferită în ceruri.

Înțelepciunea psihologică seculară e transpusă prin faptul că fiecare mit se constituie ca poveste a unui erou anume: Tezeu, Hercule, Beowulf, Brunhilda. Nu numai că ei au un nume, dar ni se comunică și numele părinților și ale altor personaje dintr-un mit. N-ar suna bine dacă mitul lui Tezeu s-ar numi „Bărbatul care a răpus taurul” sau cel al lui Niobe „Mama cu șapte fiice și șapte fii”.

În basm, dimpotrivă, e foarte clar că este vorba de oameni ca noi. Titlurile clasice sunt *Frumoasa și Bestia*, *Povestea celui care a plecat în lume ca să învețe ce-i frica*. Chiar și unele povești mai recente se supun acestui model – de exemplu, *Micul prinț*, *Rățușca cea urâtă*, *Soldățelul de plumb*. Referința la protagonistul unui basm se face prin „fata cea mică” sau „fratele cel mic”. Dacă apar nume, e destul de clar că acestea nu sunt nume proprii, ci generale sau descriptive. Ni se spune că „pentru că arăta întotdeauna murdară și plină de praf, i s-a spus Cenușăreasa”, sau: „O scufiță roșie îi stătea așa de bine că toată lumea îi

spunea Scufița Roșie". Chiar atunci când eroul are un nume, ca în ciclul de povești cu Jack sau în *Hänsel și Gretel*, folosirea unor nume obișnuite le transformă în termeni generici, reprezentativi pentru orice băiat sau fată.

Această caracteristică devine și mai pregnantă prin faptul că nici un alt personaj din basm nu are nume; părinții personajelor principale rămân și ei fără nume. Sunt pomeniți ca „tatăl”, „mama”, „mama vitregă”, chiar dacă pot fi descriși ca „un pescar sărac” ori „sărmanul tăietor de lemne”. Dacă sunt „rege” și „regină”, acestea sunt deghizări transparente pentru tată și mamă, tot așa cum „prinț” și „prințesă” sunt substituite pentru băiat și fată. Zânele și vrăjitoarele, uriașii și nașele rămân, de asemenea, fără nume proprii, facilitând procesele de proiecție și identificare.

Eroii mitologici posedă evidente dimensiuni supraumane, aspect care face mai ușoară acceptarea acestor povești de către copil. Altfel, copilul ar fi copleșit de cerința implicită de a imita eroul în viața sa. Miturile au un rol în formarea personalității, dar nu în totalitatea ei, doar a supraeului. Copilul își dă seama că nu se poate ridica la înălțimea virtuților eroului și nici nu-l poate egala în fapte; tot ce se așteaptă de la el e să-l imite pe erou la o scară mai mică; iar copilul nu se simte învins de discrepanța dintre acest ideal și propria lui micime.

Însă eroii adevărați ai istoriei, care au fost niște oameni la fel ca noi, îl impresionează pe copil când se compară cu ei, făcându-l să se simtă insignifiant. Pentru copil, faptul de a se lăsa ghidat și inspirat de un ideal pe care nici un muritor nu-l poate atinge pe deplin nu este descurajator; însă străduința de a repeta faptele unor mărețe personaje reale pare sortită eșecului, creându-i copilului un sentiment de inferioritate; în primul rând, fiindcă știe că nu

este capabil, iar în al doilea rând, din teama că alții ar putea să fie capabili.

Miturile propun o personalitate ideală bazată pe cerințele supraeului, în timp ce basmele definesc integrarea unui eu care permite satisfacerea adecvată a dorințelor sinelui. Această diferență subliniază contrastul între pesimismul omniprezent al mitului și optimismul esențial al basmelor.

CEI TREI PURCELUȘI

Principiul plăcerii contra principiului realității

Mitul lui Hercule se ocupă de alegerea între principiul plăcerii și cel al realității. La fel și basmul *Cei trei purceluși*¹³.

Povești ca aceea a „purcelușilor” sunt preferate cu mult de copii poveștilor „realiste”, în special dacă sunt povestite expresiv. Copiii sunt captivați când li se interpretează pu-făitul și fornăitul lupului la ușa purcelușilor. *Cei trei purceluși* îl învață pe copilul aflat la o vârstă fragedă, într-un mod extrem de plăcut și expresiv, că n-ar trebui să fie leneș și superficial pentru că atunci s-ar putea pur și simplu să piară. Planificarea inteligentă și prevederea, dublate de muncă sârguincioasă, ne vor purta spre victorie chiar și împotriva celui mai feroce dușman – lupul! Povestea mai arată și avantajele maturizării, din moment ce al treilea și cel mai înțelept purceluș este și cel mai în vârstă, și cel mai corpolent.

Casele construite de cei trei purceluși simbolizează progresul omului în istorie: de la o cocioabă șubredă la o casă de lemn, apoi la una solidă, de cărămidă. Pe plan intern, acțiunile purcelușilor progresează de la cele dominate de

personalitatea sinelui la personalitatea influențată de su-praeu, dar dominată în principal de eu.

Cel mai mic purceluș își construiește o căsuță din paie, iar al doilea din nuiele; amândoi înjgheabă aceste adăpos-turi la repezeală, cu cât mai puțin efort, ca să se poată juca tot restul zilei. Trăind în conformitate cu principiul plăcerii, purcelușii mai mici caută satisfacția imediată fără să se gândească la viitor și la pericolele realității, deși purcelușul mijlociu dovedește o oarecare maturitate încercând să construiască o casă ceva mai trainică decât a fratelui cel mic.

Numai cel de-al treilea și cel mai mare purceluș a învățat să trăiască în concordanță cu principiul realității: el e capabil să-și amâne dorința de a se juca și în loc de asta acționează conform abilității de a prevedea ceea ce se va întâmpla în viitor. Mai mult, reușește să prevadă corect comportamentul lupului – dușmanul sau străinul din noi care încearcă să ne seducă și să ne ia prizonieri; de aceea cel de-al treilea purceluș este capabil să învingă forțe mai puternice și mai feroce decât el. Lupul sălbatic și distructiv reprezintă toate forțele asociale și inconștiente care ne terorizează și de care trebuie să ne ferim, forțe care pot fi în-vinse de tăria eului nostru.

Cei trei purceluși produce o impresie mult mai puternică asupra copiilor decât fabula similară, însă mult prea moralizatoare a lui Esop, *Greierele și furnica*. În această fabulă un greiere înfometat odată cu venirea iernii îi cere furnicii să-i dea și lui din mâncarea strânsă cu atâta hărnicie de ea în timpul verii. Aflând că greierele a cântat în loc să muncească, furnica îl refuză, spunându-i: „Dacă ai pu-tut să cânti o vară întreagă, poți dansa și iarna toată”.

Acest final e tipic pentru fabule, la rândul lor povești populare transmise din generație în generație. „O fabulă

pare a fi în forma originală o narațiune în care ființe irați-onale, uneori chiar înanimate, sunt determinate, în scopul instruirii morale, să vorbească și să acționeze, umanizate de pasiune și interese” (Samuel Johnson). Deseori emfati-că, uneori amuzantă, fabula afirmă întotdeauna un adevăr moral în mod explicit; nu există înțelesuri ascunse, nimic nu este lăsat în seama imaginației noastre.

Basmul, spre deosebire, lasă toate deciziile în seama noastră, inclusiv aceea de a lua sau nu o decizie. Depinde numai de noi dacă vrem să adoptăm ceva dintr-un basm în viața noastră sau doar să ne bucurăm de povestea unor întâmplări fantastice. Amuzamentul nostru este ceea ce ne determină să reacționăm pozitiv la înțelesurile ascun-se, atunci când vine vremea și în măsura în care ele se adresează nivelului nostru de experiență și stadiului per-sonal de dezvoltare.

O comparație între *Cei trei purceluși* și *Greierele și furnica* relevă diferența dintre basm și fabulă. Greierele, foarte ase-mănător purcelușilor și copilului însuși, e înclinat spre joa-că fără să-i pese prea mult de viitor. Copilul se identifică, în ambele povești, cu animalele (deși numai un ipocrit poate să se identifice cu furnica răutăcioasă și numai un copil tulburat mintal cu lupul); dar odată identificat cu greierele, copilul nu mai poate nutri nici o speranță, conform fabu-lei. Greierele, sclav al principiului plăcerii, e sortit pieirii; este vorba de una din acele situații de „ori/ori” în care, odată făcută o alegere, lucrurile rămân așa pe vecie.

Însă identificarea cu purcelușii din basm ne învață că există grade de evoluție – posibilitatea de a progresa de la principiul plăcerii la cel al realității care, în definitiv, nu este altceva decât metamorfozarea primului. Povestea celor trei purceluși insinuează o transfigurare în procesul căreia se

păstrează o mare parte a plăcerii, pentru că aici satisfacția este urmărită cu un respect autentic pentru cerințele realității. Șiretul și jucăușul purceluș numărul trei îl păcălește pe lup în repetate rânduri; prima oară când lupul încearcă, de trei ori la rând, să-l ademenească pe purceluș departe de siguranța căminului făcând apel la lăcomia orală a acestuia, propunându-i expediții spre locuri unde vor găsi delicatese. Lupul încearcă să-l tenteze pe purceluș cu napi care pot fi șterpeliți, apoi cu mere, iar în final cu o vizită la bălci.

Numai după ce eșuează în încercările lui se decide lupul să ucidă. Dar, ca s-o poată face, trebuie să pătrundă în casa purcelușului, iar lupul este încă o dată învins, deoarece cade prin coșul de fum în apa clocotită, procurând astfel carne gata gătită pentru purceluș. Se face dreptate; lupul care i-a devorat pe ceilalți doi purceluși și a vrut să-l devoreze și pe al treilea ajunge hrană pentru porc.

Copilului, care de-a lungul poveștii a fost invitat să se identifice cu unul dintre protagoniști, nu numai că i se oferă speranțe, dar i se spune că dacă își dezvoltă inteligența poate învinge un adversar mult mai puternic.

De vreme ce, din punctul de vedere al justiției primitive (și al copilului), sunt distruși doar cei care au săvârșit ceva cu adevărat rău, fabula pare să transmită că este greșit să te bucuri de viață când este frumoasă, cum ar fi vara. Chiar mai rău, furnica din fabulă e un animal răutăcios, fără compasiune față de suferința greierului – iar acest animal este propus drept exemplu copilului.

Din contră, lupul este un animal negativ, el vrea să distrugă. Răutatea lupului e ceva recunoscut de copil în el însuși: dorința de a devora și consecința acesteia – teama de a nu suferi aceeași soartă. Așadar lupul este o externalizare,

o proiecție a impulsurilor negative ale copilului – iar povestea îl învață un mod constructiv de a le face față.

Drumurile făcute de purcelușul cel mare pentru a găsi mâncare nu par importante în relatare, dar constituie o parte semnificativă a basmului fiindcă subliniază diferența dintre a te hrăni și a devora. Copilul o înțelege în subconștient ca pe diferența dintre principiul plăcerii scăpat de sub control, când cineva vrea să devoreze totul dintr-odată fără să țină cont de consecințe, și principiul realității conform căruia cineva consumă hrană într-un mod inteligent. Purcelușul matur se trezește devreme pentru a-și strânge proviziile înainte ca lupul să-și facă apariția. Ce altă demonstrație ar fi mai potrivită pentru a pune în valoare principiul realității și conținutul acestuia decât faptul că purcelușul se trezește dis de dimineată pentru a-și asigura hrana delicioasă și, astfel, dejoacă planurile diabolice ale lupului?

În basme, de regulă cel mai tânăr dintre copii este cel care, deși inițial nebăgat în seamă sau chiar desconsiderat, ajunge să triumfe în final. *Cei trei purceluși* deviază de la acest model din moment ce purcelușul mai în vârstă e superior celor doi frați de la început până la sfârșit. O explicație poate fi găsită în faptul că toți trei sunt „mici”, deci imaturi, asemeni copilului. Acesta se identifică pe rând cu fiecare, dându-și seama de evoluția identității. *Cei trei purceluși* este un basm datorită *happy end*-ului și faptului că lupul se alege cu ce merită.

În timp ce noțiunea de justiție a copilului este bulversată de sârmanul greiere nevoit să moară de foame, deși n-a făcut nimic rău, sentimentul lui de dreptate este satisfăcut prin pedepsirea lupului. Cum cei trei purceluși reprezintă stadii ale dezvoltării umane, dispariția primilor doi purceluși nu este traumatică; copilul înțelege în subconștient că

trebuie să renunțăm la forme incipiente de existență dacă vrem să accedem spre cele superioare. Vorbindu-le copiilor despre *Cei trei purceluși* nu întâlnim decât bucurie pentru pedeapsa binemeritată a lupului și victoria șireată a celui mai în vârstă – nu tristețe pentru soarta celorlalți mai mici. Chiar și un copil mic pare să înțeleagă că toți trei sunt de fapt unul singur, în diverse stadii – ceea ce e sugerat prin răspunsul dat lupului cu exact aceleași cuvinte: „Nu, nu, nici măcar un fir de păr din bărbă-bărbi-bărbia mea!“. Dacă supraviețuim numai într-o formă superioară a identității noastre, atunci aceasta este singura cale.

Cei trei purceluși îl îndrumă pe copil să reflecteze asupra evoluției sale fără să-i spună vreodată cum ar trebui ea să decurgă, permițându-i copilului să tragă propriile lui concluzii. Chiar și numai acest proces contribuie la o maturizare autentică, în timp ce a-i spune copilului ce să facă nu duce decât la înlocuirea chingilor proprii lui imaturității cu chingile dependenței față de instrucțiunile adulților.

NEVOIA DE MAGIE A COPILULUI

Atât miturile cât și basmele răspund întrebărilor pene: Cum este lumea cu adevărat? Cum să-mi trăiesc viața în cadrul ei? Cum pot fi cu adevărat eu însumi? Răspunsurile oferite de mit sunt precise, în timp ce ale basmului sunt sugestive; mesajele lui pot implica soluții, dar nu le exprimă ca atare. Basmele lasă pe seama capacității de a fantasma a copilului când și cum poate să aplice ceea ce povestea îi dezvăluie despre viață și natura umană.

Basmul se derulează într-o manieră similară cu cea în care copilul gândește și percepe lumea; de aceea basmul

este atât de convingător pentru el. Copilul poate fi cu mult mai reconfortat de un basm decât de un efort al adultului de a-l reconforta prin raționamente și puncte de vedere. Un copil are încredere în ceea ce spune un basm fiindcă imaginea despre lume din poveste concordă cu cea pe care și-a făcut-o el.

Indiferent de vârstă, numai o poveste conformă cu principiile care susțin procesul nostru de gândire este convingătoare pentru noi. Dacă acest lucru este valabil pentru adulți, care au învățat să accepte că există mai multe sisteme de referință în înțelegerea acestei lumi – deși ne este dificil, dacă nu imposibil, să gândim în alt sistem de referință decât al nostru –, este în mod deosebit adevărat pentru copil. Gândirea lui e animistă.

Asemeni tuturor prealfabetizaților și multor alfabetizați, „copilul crede că relațiile sale cu lumea inanimată urmează același model ca relațiile din lumea animată a oamenilor: mângâie un lucru care îi place așa cum mama îl mângâie pe el; bate ușa care l-a lovit când s-a trântit¹⁴. Ar trebui să adăugăm că face așa în primă instanță fiindcă e convins că unui obiect drăguț îi place să fie mângâiat așa cum îi place și lui; și pedepsește ușa fiindcă este sigur că ușa s-a trântit dinadins, cu intenții răutăcioase.

Așa cum a arătat Piaget, gândirea copilului rămâne animistă până la vârsta pubertății. Părinții și învățătorii îi spun că lucrurile nu pot simți sau acționa; și, oricât s-ar preface că este convins de acest lucru, pentru a-i mulțumi pe adulți sau pentru a nu fi ridiculizat, în sinea lui copilul crede altceva. Supus învățăturilor raționale ale altora, copilul nu face decât să-și îngroape „cunoașterea adevărată“ adânc în suflet, unde rămâne neatinsă de raționalitate; însă poate fi influențată de ceea ce au de spus basmele.

Pentru un copil de opt ani (pentru a cita exemplele lui Piaget), soarele este viu pentru că dăruiește lumină (și am putea adăuga că face asta fiindcă așa dorește). Pentru mintea animistă a unui copil piatra este vie fiindcă se poate mișca, rostogolindu-se la vale. Chiar și un copil de doisprezece ani și jumătate este convins că un râu e viu și are voință, fiindcă apa acestuia curge. Soarele, piatra și apa par a fi locuite de spirite la fel ca oamenii, așa că simt și acționează ca oamenii¹⁵.

Pentru un copil nu există o linie de demarcație clară care să separe obiectele de ființe; iar ce este viu este viu exact așa cum suntem noi. Dacă nu înțelegem ceea ce pietrele, copacii și animalele vor să ne spună, asta înseamnă că nu suntem îndejuns de conectați cu ele. Copilului care încearcă să înțeleagă lumea i se pare normal să aștepte un răspuns din partea lucrurilor care îi trezesc curiozitatea. Iar din moment ce copilul este egocentric, el se așteaptă ca animalul să-i vorbească despre acele subiecte care sunt cu adevărat interesante pentru el, la fel ca animalele din basm și la fel cum el însuși vorbește cu animalele adevărate sau de jucărie. Copilul este convins că animalul înțelege și simte ce simte și el, deși nu o arată.

De vreme ce animalele cutreieră libere lumea, este cât se poate de firesc ca în basme ele să fie capabile să-l îndrume pe erou în căutările care îl duc spre tărâmurile îndepărtate. Din moment ce tot ce mișcă este viu, copilul crede că vântul poate să vorbească și să-l poarte pe erou oriunde are nevoie să meargă, ca în *La răsărit de soare și la apus de lună*¹⁶. Într-o gândire animistă, nu numai animalele pot simți și gândi ca noi, dar chiar și pietrele au viață; așa că a fi transformat în stană de piatră pur și simplu înseamnă că o ființă trebuie să rămână tăcută și nemișcată o vreme.

Conform aceluiași raționament, este total credibil faptul că obiecte care erau tăcute încep să vorbească, să dea sfaturi și să i se alăture eroului în peregrinările sale. Și, fiindcă orice lucru este locuit de un spirit similar altor spirite (și anume celui al copilului, care și-a proiectat propriul spirit în aceste lucruri), din cauza acestei asemănări inerente este foarte credibil că omul se poate transforma într-un animal sau invers, ca în *Frumoasa și Bestia* sau *Regele broască*¹⁷. Iar dacă nu există o demarcație precisă între lucrurile vii și cele moarte, atunci acestea din urmă pot, și ele, să învie.

Când, asemeni marilor filosofi, copiii caută un răspuns la întrebări inițiale sau finale – „Cine sunt eu? Cum trebuie să mă raportează la problemele vieții? Ce trebuie să devin?” –, o fac datorită gândirii animiste. Dar, din moment ce copilul e atât de nesigur în ce constă existența lui, prima și cea mai importantă întrebare este „Cine sunt eu?”.

De îndată ce copilul poate să se deplaseze și să exploreze, începe să-și pună problema identității. Când își privește atent imaginea în oglindă se întreabă dacă ceea ce vede este într-adevăr el sau un copil exact ca el aflat dincolo de oglindă. Va încerca în toate chipurile să afle dacă acel copil este el însuși. Se strâmbă, se răsuțește, se îndepărtează de oglindă și sare înapoi în față, ca să se convingă dacă celălalt a dispărut sau e tot acolo. Încă de la vârsta de trei ani, copilul este confruntat deja cu problema dificilă a identității personale.

Copilul se întreabă: „Cine sunt eu? De unde am apărut? Cum a început lumea să fie? Cine l-a creat pe om și celelalte animale? Care e sensul vieții?”. Adevărat, el nu contemplă aceste întrebări vitale la modul abstract, ci așa cum i se înfățișează lui. Nu îl interesează dacă există dreptate pentru individ, ci dacă *el* va fi tratat drept. Se întreabă cine sau ce îi

poate face rău și cum poate fi prevenită o astfel de situație. Există și alte forțe binevoitoare în afara părinților? Sunt părinții lui niște forțe binevoitoare? Cum ar trebui să evolueze și de ce? Există speranță pentru el, deși poate a greșit uneori? De ce i se întâmplă toate aceste lucruri? Ce însemnătate au ele pentru viitor? Basmele furnizează răspunsuri pentru toate aceste întrebări presante; de multe dintre ele copilul devine conștient doar în timp ce urmărește firul poveștii.

Din punctul de vedere al adultului și în termenii științei moderne, răspunsurile oferite de basme sunt mai degrabă fantastice decât reale. De fapt, aceste soluții le par atât de incorecte multor adulți – care s-au înstrăinat de modul în care copiii receptează realitatea – încât refuză să-și expună copiii unor informații atât de „false”. Cu toate acestea, explicațiile realiste sunt de regulă incomprehensibile pentru copii, pentru că acestora le lipsește înțelegerea abstractă care le-ar da sens. Adulții dau explicații corecte din punct de vedere științific crezând că astfel clarifică lucrurile, dar aceste explicații îl aruncă pe copil într-o stare de confuzie; se simte învins și dominat din punct de vedere intelectual. Copilul se poate simți în siguranță numai dacă are convingerea că înțelege acum ceea ce l-a nedumerit înainte – și niciodată atunci când i se prezintă situații care creează *noi* insecurități. Chiar dacă acceptă răspunsul primit, copilul se îndoiește că ar fi pus întrebarea care se cuvenea. Din moment ce explicația nu reușește să-l convingă înseamnă că se potrivește unei alte probleme, necunoscute – nu celei pe care a ridicat-o el.

De aceea este important să reținem că numai afirmațiile inteligibile în termenii inteligenței și afinităților emoționale actuale a copilului sunt convingătoare pentru el. Dacă îi spui unui copil că Pământul plutește în spațiu atras de

forța de gravitație într-o mișcare circulară în jurul Soarelui, însă Pământul nu cade în Soare, așa cum un copil cade pe sol, toate acestea i se par foarte confuze. Copilul știe din experiență că orice lucru trebuie să se sprijine pe ceva sau să fie susținut de ceva. Numai o explicație bazată pe această cunoaștere îl poate convinge că înțelege mai bine cum stă Pământul în spațiu. Chiar mai important, pentru a se simți în siguranță pe Pământ, copilul are nevoie să creadă că această lume e ținută de locului. De aceea el înțelege mai bine un mit care îi spune că Pământul se sprijină pe o țestoasă sau e susținut de un gigant.

Dacă un copil acceptă ca adevărat ceea ce îi spun părinții – că Pământul este o planetă aflată în siguranță pe orbită datorită forței gravitaționale –, atunci nu-și poate imagina gravitația decât ca un fel de sfoară. Astfel, explicația părinților nu a produs un înțeles superior sau un sentiment sporit de securitate. E necesară o maturitate intelectuală considerabilă pentru a fi convins că viața cuiva e stabilă când suprafața pe care se deplasează (cel mai solid lucru imaginabil, pe care se sprijină toate celelalte) se rotește cu o viteză incredibilă în jurul unei axe invizibile; că, în plus, se rotește în jurul Soarelui; mai mult chiar, este propulsat prin spațiu împreună cu întregul sistem solar. Încă n-am întâlnit nici un copil care să poată înțelege înainte de pubertate ideea tuturor acestor mișcări combinate, deși mulți sunt în stare s-o reproducă. Ei doar repetă mecanic niște explicații care, conform propriei lor teorii despre lume, sunt niște minciuni pe care trebuie să le creadă adevărate, deoarece un adult le-a spus așa. Consecința este că acești copii ajung să nu aibă încredere în propria lor experiență și prin urmare nici în ei înșiși, în ceea ce mintea lor e în stare să înfăptuiască.

În toamna anului 1973, cometa Kohoutek era subiectul buletinelor de știri. La acea vreme un profesor competent a explicat unui grup restrâns de copii superintelenți din clasa a doua și a treia ce este o cometă. Fiecare copil a decupat cu mare grijă un petic rotund de hârtie și a desenat pe el orbitele planetelor gravitând în jurul Soarelui; o elipsă din hârtie, atașată printr-o fâșie de peticul rotund, reprezenta traiectoria cometei. Copiii mi-au arătat cum se deplasează cometa în unghi înclinat spre planete. Când i-am întrebat care cometă, copiii mi-au spus că cea din mâinile lor, arătându-mi elipsa. Când i-am întrebat cum se deplasează cometa în spațiu dacă ei o țin în mână, au rămas blocați.

Nedumeriți, s-au întors spre profesorul care le-a explicat numai decît că lucrul pe care îl țineau în mâini, confecționat cu atîta migală, nu constituia decît *modelul* planetelor și cometei. Toți copiii au manifestat deplină înțelegere și ar fi reprodus explicația dacă li s-ar fi cerut. Însă, în timp ce înainte erau foarte mândri de agregatul cerc-elipsă din mâinile lor, acum își pierduseră orice interes. Cățiva au mototolit peticele de hârtie, alții le-au aruncat la coșul de gunoi. Când acestea reprezentau cometa, toți planificaseră să ducă modelul acasă pentru a-l arăta părinților, dar acum nu mai avea nici un haz.

Încercând să determine un copil să accepte explicații științifice corecte, părinții desconsideră adesea descoperirile științifice cu privire la cum funcționează mintea copilului. Cercetarea proceselor mentale ale unui copil, în special cele consemnate de Piaget, demonstrează în mod convingător că un copil la o vîrstă fragedă nu e capabil să înțeleagă două concepte abstracte vitale, cel a permanenței cantității și cel al reversibilității – de exemplu, că aceeași cantitate de apă este mai adîncă într-un container îngust și

mai puțin adîncă într-un container întins; și că scăderea răstoarnă procesul de adunare. Până cînd ajunge să înțeleagă noțiuni abstracte ca acestea, copilul se raportează la realitate doar subiectiv¹⁸.

Explicațiile științifice necesită o gîndire obiectivă. Și cercetarea teoretică, și explorările experimentale au demonstrat că nici un copil preșcolar nu e capabil să conceapă aceste două noțiuni fără de care gîndirea abstractă este imposibilă. În primii ani, pînă la vîrsta de opt-zece ani, un copil nu poate dezvolta decît concepte extrem de personalizate despre ceea ce trăiește. Prin urmare, i se pare normal, din moment ce plantele care cresc pe pămînt îl hrănesc așa cum mama lui l-a alăptat la sîn, să considere natura ca mamă, zeită sau cel puțin căminul lor.

Chiar și un copil la o vîrstă fragedă știe cumva că a fost conceput de părinți; astfel i se pare logic că, asemeni lui, toți oamenii și căminele lor au fost create de un personaj suprauman nu foarte diferit de părinții lui – zeu sau zeită. Cum părinții îl ocrotesc și îi asigură cele necesare traiului acasă, e normal ca el să creadă că ceva asemănător lor, însă mult mai puternic, mai inteligent și mai de încredere – un înger păzitor – va face același lucru pentru lume.

Un copil percepe ordinea lumii prin imaginea părinților săi și a ceea ce se petrece în sînul familiei. Egiptenii antici, asemeni unui copil, vedeau paradisul și cerul ca o imagine a maternității (Nut), care se apleca protector deasupra pămîntului, învăluindu-i pe locuitorii săi în seninătate¹⁹. Departe de a-l împiedica pe copil să dezvolte mai tîrziu o explicație mai rațională a lumii, o astfel de viziune îi oferă siguranță unde și cînd are cel mai mult nevoie de ea – siguranță care, la vremea potrivită, îi va facilita o viziune perfect rațională despre lume. Viața pe o mică planetă

înconjurată de un spațiu fără limite îi apare ca extrem de rece și de singuratică unui copil – exact contrariul a ceea ce ar trebui să fie viața. De aceea oamenii din vechime simțeau nevoia să fie protejați și însuflețiți de figura unei mame ocrotitoare. A deprecia aceste imagini protectoare, calificându-le drept proiecții copilărești ale unei minți imature, înseamnă de fapt a-l lipsi pe copil de senzația continuă de siguranță și confort de care are nevoie.

E adevărat că noțiunea de cer matern protector poate limita mintea dacă este adoptată pentru prea multă vreme. Nici proiecțiile infantile, nici dependența de protectori imaginari – precum îngerul păzitor care veghează asupra copilului când acesta doarme sau când mama nu e acasă – nu oferă securitate reală; dar, atâta timp cât copilul nu se poate simți în siguranță de unul singur, imaginația și proiecțiile sunt preferabile lipsei de securitate. Acest gen de securitate (parțial imaginat), atunci când e resimțit pentru o perioadă suficient de lungă, îi permite copilului să dezvolte un sentiment de încredere de sine, de care are nevoie în viață pentru a se putea baza pe propriile sale forțe – o încredere necesară în rezolvarea problemelor de viață printr-o abilitate rațională crescândă. În cele din urmă, copilul va realiza că ceea ce a considerat literalmente adevărat – pământul ca mamă – este doar o metaforă.

De exemplu, un copil care a învățat din basme să creadă că un personaj la prima vedere amenințător și respingător se poate transforma ca prin minune în prieten de nădejde este gata să creadă că și un copil străin care-i inspiră teama se poate transforma dintr-o amenințare într-un camarad de dorit. Credința în „adevărul” basmelor îi dă curajul să nu se retragă doar din cauza primei impresii pe care i-o poate lăsa un străin. Amintindu-și cum eroul multor basme

a reușit în viață fiindcă a îndrăznit să cultive prietenia unui personaj aparent respingător, copilul crede că poate atinge același gen de magie.

Am cunoscut multe cazuri în care, mai ales în ultima perioadă a adolescenței, se recurge la anii de credință într-o lume magică pentru a compensa faptul că o persoană a fost privată prematur de aceasta în copilărie, prin forța cu care i s-a impus realitatea strictă. E ca și cum acești tineri simt că acum este ultima lor șansă să remedieze o deficiență gravă în experiența lor de viață; sau își închipuie că, fără să treacă printr-o perioadă de credință magică, nu vor fi în stare să suporte rigorile vieții adulte. Mulți tineri din ziua de azi care caută deodată să evadeze în vise induse de droguri își fac ucenicia pe lângă vreun guru, cred în astrologie, practică „magia neagră” sau alte forme de evaziune din realitate, visând cu ochii deschiși la experiențe magice care le vor schimba viața în bine, toți aceștia au fost forțați prematur să perceapă realitatea într-o manieră adultă. Aceste încercări de evadare își au cauza mai profundă în experiențe formative timpurii, care i-au împiedicat să dezvolte convingerea că viața poate fi stăpânită prin metode realiste.

Ceea ce pare a fi de dorit pentru individ este să repete în timpul vieții procesul istoric implicat în geneza gândirii științifice. Pentru o lungă perioadă din istoria sa, omul a făcut apel la proiecții emoționale – cum ar fi zeii – născute din speranțele și anxietățile lui imature de a se explica pe sine, societatea și universul; aceste explicații îi dădeau un sentiment de siguranță. Apoi, treptat, grație progresului social, științific și tehnologic, omul s-a eliberat de teama constantă pentru propria-i existență. Simțindu-se mult mai în siguranță în lume și în sinea lui, individul putea începe acum să analizeze validitatea imaginilor pe care le folosisese ca

explicații în trecut. Din acest moment proiecțiile „infantile” ale omului s-au diluat, fiind tot mai mult înlocuite de explicațiile raționale. Însă acest proces nu e nicidecum unul lipsit de fluctuații. În perioade de stres și austeritate omul caută din nou alinare în concepția „infantilă” conform căreia el și adăpostul lui constituie centrul universului.

Tradus în termenii comportamentului uman, cu cât o persoană se simte mai mult în siguranță în lume, cu atât mai puțin va trebui să se agațe de proiecțiile „infantile” – explicațiile mitice sau rezolvările de basm ale veșnicelor probleme ale vieții – și cu atât mai mult își va permite să caute explicații raționale. Cu cât un om e mai sigur de sine, cu atât mai mult își poate permite să accepte o explicație care afirmă că lumea lui are o semnificație minoră în cosmos. Odată ce omul se simte cu adevărat semnificativ în mediul uman, prea puțin îi pasă de importanța planetei sale în Univers. Pe de altă parte, cu cât este mai nesigur de el și de mediul în care trăiește, cu atât mai mult se retrage în sine, din teamă, sau devine agresiv, pentru a cuceri de dragul de a cuceri. Ceea ce constituie opusul explorărilor care își au originea într-o siguranță ce ne eliberează curiozitatea.

Din aceleași motive, un copil, atâta timp cât nu e sigur că cei din jurul lui îl vor proteja, are nevoie să creadă că forțe superioare veghează deasupra lui, cum ar fi îngerul păzitor, și că lumea împreună cu locul lui în ea au o importanță supremă. Există o legătură strânsă între capacitatea familiei de a-i asigura copilului minimumul necesar de securitate și capacitatea copilului de a se angaja în investigații raționale pe măsură ce crește.

Atâta timp cât părinții credeau cu tot sufletul că poveștile biblice soluționează enigma existenței noastre și a scopului ei, era ușor să-l facă pe copil să se simtă în siguranță.

Pentru ei Biblia conținea răspunsurile la toate chestiunile presante: Biblia îi spunea omului tot ce trebuia să știe pentru a înțelege lumea, cum a fost creată și cum trebuie să te comporte în ea. În Occident Biblia oferea și prototipurile imaginației umane. Însă, cu toată bogăția de povești din Biblie, nici în timpul celor mai religioase perioade ele n-au fost suficiente pentru a răspunde tuturor nevoilor psihice umane.

În parte, această situație este creată de faptul că, deși Vechiul și Noul Testament, împreună cu Viețile Sfinților, ofereau răspunsuri întrebărilor cruciale privitoare la cum să trăim o viață virtuoasă, ele nu găseau rezolvări pentru problemele generate de partea întunecată a personalității noastre. În esență, poveștile biblice sugerează o singură soluție pentru aspectele antisociale ale inconștientului: reprimarea acestor porniri (inacceptabile). Însă copiii, neputând să exercite un control conștient asupra sinelui lor, au nevoie de povești care să permită cel puțin o satisfacere imaginară a acestor tendințe „negative” și de modele specifice pentru sublimarea lor.

Explicit și implicit, Biblia face cunoscute poruncile date omului de Dumnezeu. Deși ni se spune că mai mare bucurie este îndreptarea unui păcătos decât existența unui om care nu a greșit niciodată, mesajul continuă să afirme că e de datoria noastră să trăim o viață neprihănită și, de exemplu, să nu ne răzbunăm pe cei pe care îi urâm. Așa cum o demonstrează povestea lui Cain și Abel, nu există compasiune în Biblie pentru chinurile invidiei fraterne – doar avertismentul că manifestarea ei are consecințe devastatoare.

Dar lucrul de care are cel mai mult nevoie un copil, atunci când e copleșit de invidia față de un frate, este permisiunea de a simți că trăirea lui este justificată de situația

în care se află. Pentru a rezista chinurilor invidiei, copilul trebuie încurajat să-și imagineze că se va răzbuna într-o bună zi; astfel va fi în stare să se abțină pe moment, pentru că are convingerea că în viitor va egala scorul. Mai mult ca orice, copilul vrea să fie încurajat în credința încă destul de firavă că, dacă va crește, va munci din greu și se va maturiza, până la urmă va ieși victorios. Dacă suferințele lui prezente vor fi răsplătite în viitor, atunci nu trebuie să acționeze pe moment mânat de invidie, precum Cain.

Asemeni poveștilor biblice și miturilor, basmele au constituit literatura care a îndrumat pe toată lumea – copii și adulți deopotrivă – pe aproape întreg parcursul existenței omenirii. Cu excepția faptului că Dumnezeu este o figură centrală, multe povești biblice pot fi considerate asemănătoare basmelor. În povestea lui Iona și a balenei, de exemplu, Iona încearcă să fugă de imboldul supraeului (al conștiinței) de a lupta împotriva răutății oamenilor din Ninive. Încercarea care îi pune la încercare tăria morală este, ca în multe basme, o călătorie primejdioasă.

Călătoria lui Iona peste ape îl conduce în pântecul unei balene uriașe. Acolo, la ananghie, Iona își descoperă moralitatea superioară, eul major, și renaște miraculos, gata acum să răspundă comenzilor supraeului. Dar renașterea în sine nu duce automat la adevărata lui umanitate: să nu fii nici sclavul sinelui și al principiului plăcerii (fugind de sarcinile dificile), nici al supraeului (dorind distrugerea orașului blestemat), asta înseamnă adevărata libertate și individualitate superioară. Iona ajunge la o umanitate deplină doar atunci când nu mai este dependent de nici o instanță a minții sale și renunță la o supunere oarbă atât față de sine cât și față de supraeu, fiind capabil să identifice înțelepciunea lui Dumnezeu, care îi judecă pe cei din Ninive

nu după structura rigidă a supraeului lui Iona, ci în termenii fragilității lor umane.

SATISFACTIE INDIRECTĂ VS. RECUNOAȘTERE CONȘTIENTĂ

La fel ca marile opere de artă, basmele încântă și instruesc; geniul lor special constă în faptul că o fac în termeni care se adresează direct copiilor. La vârsta la care aceste povești au cel mai mare impact asupra unui copil, sarcina lor majoră este de a pune cât de cât ordine în haosul din mintea acestuia, pentru ca el să se înțeleagă mai bine – un stadiu preliminar necesar pentru obținerea unei anumite congruențe între percepțiile copilului și lumea exterioară.

Poveștile „adevărate” despre lumea „reală” pot furniza informații interesante și adesea utile. Dar felul în care aceste povești se derulează este la fel de străin pentru modul de funcționare a minții unui copil prepuber precum sunt evenimentele supranaturale dintr-un basm pentru modul adulților de a înțelege lumea.

Poveștile strict realiste se bat cap în cap cu trăirile intime ale copilului; le va recepta și poate va pricepe ceva, dar nu poate desprinde din ele un sens personal care să transcendă conținutul evident. Aceste povești informează fără să îmbogățească, lucru valabil, din nefericire, și pentru o mare parte a educației școlare. Cunoașterea factuală este un câștig pentru personalitatea în ansamblu doar când este transformată în „cunoaștere personală”. Interzicerea

* „Actul cunoașterii include o evaluare, un coeficient personal, care moderează întreaga cunoaștere factuală”, scrie Michael Polanyi. Dacă

poveștilor realiste pentru copii ar fi la fel de absurdă ca interdicerea basmelor; în viața copilului există un loc important pentru amândouă. Însă o dietă exclusivă de povești realiste este searbădă. Când poveștile realiste sunt combinate cu o expunere la basme amplă și corectă din punct de vedere psihologic, atunci copilul primește informații care se adresează celor două părți ale personalității sale în formare – cea rațională și cea emoțională.

Basmele conțin unele trăsături comparabile cu visele, însă ele sunt mai apropiate de ceea ce se întâmplă în visele adolescenților și ale adulților decât în cele ale copiilor. Oricât de șocante și incompreensibile ar părea visele adulților, toate detaliile au sens la o analiză pertinentă, permițându-i celui care visează să înțeleagă ce anume îi preocupă inconștientul. Analizându-și visele, o persoană se poate cunoaște mai bine înțelegând aspecte ale vieții sale mentale pe care fie nu le remarcase, fie fuseseră distorsionate sau negate – nerecunoscute înainte. Ținând cont de rolul important pe care aceste dorințe, nevoi, tensiuni și anxietăți inconștiente îl joacă în comportament, noile cunoștințe despre sine dobândite din vise îi permit unei persoane să-și organizeze viața cu mai mult succes.

Visele copiilor sunt foarte simple: dorințele se împlinesc și anxietățile capătă forme palpabile. De exemplu, în visul unui copil apare un animal care îi face rău sau devorează pe cineva. Visele unui copil au un conținut inconștient care practic rămâne nemodelat de eul acestuia; funcțiunile mentale superioare au o contribuție nesemnificativă la

și cel mai mare savant trebuie să se bazeze considerabil pe „cunoașterea personală”, pare evident că nici copiii nu pot dobândi o cunoaștere cu adevărat plină de înțeles pentru ei decât dacă mai întâi au configurat-o introducând coeficienții lor personali²⁰.

producția visului. Din această cauză, copiii nu pot și nu trebuie să-și analizeze visele. Eul copilului este încă foarte fragil, aflat într-un proces de constituire. În special la vârsta preșcolară, copilul trebuie să lupte în permanență pentru a-și împiedica dorințele să-i devasteze întreaga personalitate – este o bătălie împotriva forțelor inconștientului pe care adesea o pierde.

Această luptă care nu va fi niciodată absentă din viața noastră rămâne o bătălie problematică până târziu în adolescență, deși pe măsură ce îmbătrânim va trebui să facem față și tendințelor iraționale ale supraeului. Pe parcurs ce ne maturizăm, toate cele trei instanțe ale minții – sine, eu și supraeu – devin tot mai clar articulate și mai independente, fiecare în parte capabilă să interacționeze cu celelalte două, fără ca inconștientul să copleșească conștientul. Repertoriul eului în relația cu sinele și supraeul devine mai variat și individul sănătos din punct de vedere mental exercită un control eficient asupra interacțiunii dintre ele în timpul desfășurării normale a unor evenimente.

Însă la un copil, ori de câte ori inconștientul se manifestă activ, îi bulversează întreaga personalitate. Depart de a fi întărit de experiența eului care recunoaște conținutul haotic al inconștientului, eul copilului este slăbit de un astfel de contact direct, pentru că este copleșit. De aceea un copil trebuie să-și exteriorizeze procesele interioare dacă vrea să dobândească o înțelegere – ca să nu mai vorbim de control – asupra lor. Copilul va trebui să se distanțeze cumva de inconștient și să-l considere ca pe ceva exterior lui, pentru a-l putea îmblânzi într-o oarecare măsură.

În joaca obișnuită, obiecte de genul păpușilor sau animalelor de jucărie sunt folosite pentru a întruchipa diverse aspecte ale personalității copilului care sunt mult prea

complexe, inacceptabile, chiar contradictorii pentru ca ei să le facă față. Asta permite eului copilului să dobândească un anumit grad de dominare asupra acestor elemente, ceea ce nu e în stare să facă atunci când i se cere sau este silit de împrejurări să le recunoască drept proiecții ale propriilor sale procese interioare.

Unele presiuni ale inconștientului copiilor pot fi dezamorsate prin joacă. Dar sunt mulți care n-o fac pentru că aceste presiuni sunt mult prea complexe și contradictorii sau prea periculoase și dezaprobat de societate. De exemplu, sentimentele duhului închis în sticlă, așa cum am mai văzut, sunt atât de ambivalente, de violente sau de potențial distructive încât un copil nu le poate exterioriza singur în timp ce se joacă, asta și fiindcă unele consecințe ar putea fi periculoase. În aceste momente basmele îi pot fi de mare ajutor unui copil, lucru ilustrat de faptul că multe dintre aceste povești sunt interpretate de copii, însă numai după ce s-au familiarizat cu povestea pe care singuri n-ar fi putut-o niciodată inventa.

De exemplu, celor mai mulți copii le place să joace un rol din *Cenușăreasa*, dar numai după ce basmul a devenit parte componentă a lumii lor imaginare, în special *happy end*-ul intensei rivalități dintre surori. Este imposibil ca un copil să-și imagineze pe cont propriu că va fi salvat, că aceia despre care e convins că îl disprețuiesc și care au putere asupra lui vor ajunge să-i recunoască superioritatea. Multe fetițe sunt uneori într-atât de convinse că mama cea rea (vitregă) este sursa tuturor necazurilor lor încât singure n-ar fi în stare să-și imagineze că situația s-ar putea schimba dintr-odată. Dar atunci când ideea le este prezentată prin intermediul *Cenușăresei*, pot crede că o mamă (zână) bună le poate veni în ajutor, din moment ce basmul le spune atât de convingător că așa se întâmplă.

Un copil poate conferi identitate corporală unor dorințe ascunse, cum ar fi cea oedipiană de a vrea să aibă un copil cu mama sau tatăl, într-un mod indirect, având grijă de o păpușă sau un animal de casă ca de un bebeluș. În acest caz copilul își satisface o nevoie profundă, exteriorizându-și dorința. A ajuta un copil să devină conștient de ceea ce reprezintă o păpușă sau un animal de jucărie și de ceea ce exteriorizează el jucându-se cu ele – cum se întâmplă în psihanalizarea viselor adulților – înseamnă a-l împinge într-o confuzie profundă, peste puterile vârstei lui. Motivul este că un copil încă nu posedă un sens sigur al identității sale. Înainte de a-și stabili identitatea feminină sau masculină, aceasta e ușor de zdruncinat sau de distrus prin recunoașterea unor dorințe complicate, distructive sau oedipiene care sunt contrare unei identități ferme.

Prin jocul cu o păpușă sau cu un animal, copilul poate satisface prin substituție dorința de a da naștere și a avea grijă de un bebeluș, lucru pe care îl fac nu numai fetele, ci și băieții. Dar băiatul, spre deosebire de fată, poate resimți un confort psihologic jucându-se cu păpușile numai dacă nu e determinat să identifice dorința inconștientă pe care o satisface.

S-ar putea argumenta că ar fi bine ca băieții să identifice conștient dorința de a procrea. În opinia mea, este bine dacă un băiat își poate manifesta dorința inconștientă jucându-se cu păpușile, iar acest lucru ar trebuie acceptat fără ezitare. O astfel de exteriorizare a unor tensiuni inconștiente poate fi valoroasă, dar poate deveni periculoasă dacă recunoașterea semnificației comportamentale inconștiente se produce în mod conștient înainte de atingerea unei stări de maturitate care poate sublima dorințe ce nu pot fi satisfăcute în realitate.

Multe fete dintr-o grupă mai avansată de vârstă sunt foarte atașate de cai; le plac caii de jucărie și elaborează fantezii complicate în jurul acestora. Când înaintează și mai mult în vârstă și se ivește ocazia, viața lor pare să orbiteze în jurul cailor adevărați, de care au grijă ireproșabil și de care par inseparabile. Investigațiile psihanalitice au relevat că preocuparea exagerată pentru cai poate fi un surrogat pentru diferite nevoi emoționale pe care o fată încearcă să le satisfacă. De exemplu, prin controlul exercitat asupra acestor animale puternice, o fată poate ajunge să simtă că poate controla latura masculină sau sexualitatea animalică din ea. Imaginați-vă ce efect ar avea asupra bucuriei de a călări a unei fete, a respectului ei de sine conștientizarea dorinței pe care o manifestă călărind. Ar fi devastată – i s-ar răpi o sublimare inofensivă și plăcută, ar fi redusă în ochii ei la o ființă josnică. În același timp, se va simți foarte presată să găsească un debușeu la fel de potrivit pentru acele porniri interioare pe care s-ar putea să nu mai fie în stare le stăpânească.

În ceea ce privește basmele am putea spune că un copil care nu este expus acestui gen de literatură e la fel de prejudiciat ca și fata nerăbdătoare să-și descarce tensiunile interne îngrijind un cal sau călărindu-l, dar lui îi este refuzată această bucurie nevinovată. Copilul care este informat de ceea ce reprezintă pentru propria lor psihologie personajele unui basm va fi privat de un debușeu necesar și va fi devastat realizând ce fel de dorințe, temeri și sentimente de răzbunare îl răvășesc. Asemeni calului, basmele pot să îi ajute pe copii și chiar o fac cu succes, ajungând să transforme o viață insuportabilă într-una care merită trăită, atâta timp cât copilul nu știe ce înseamnă acestea pentru el pe plan psihologic.

Chiar dacă un basm conține multe elemente onirice, marea sa avantaj asupra visului constă în faptul că basmul prezintă o structură consistentă cu un început distinct și o intrigă care evoluează spre un deznodământ satisfăcător obținut în final. Basmul mai are și alte avantaje atunci când este comparat cu fanteziile intime. În primul rând, indiferent de conținutul basmului – care ar putea coexista în paralel cu fanteziile secrete ale copilului, fie ele oedipiene, sadic-răzbunătoare sau de umilire a părinților –, acesta poate fi comentat în mod deschis deoarece copilul nu trebuie să-și ascundă emoțiile despre ceea ce se întâmplă într-un basm și nici să se simtă vinovat că nutrește astfel de emoții.

Eroul de basm are o constituție care îl ajută să execute fapte miraculoase. Identificându-se cu el, orice copil poate compensa în fantezie inaptitudinile fizice reale sau imaginare. Poate fantasma că, asemeni eroului, și el poate să se cațare în cer, să răpună uriași, să-și schimbe înfățișarea, să devină cel mai puternic sau cel mai frumos – pe scurt, corpul lui poate fi și poate executa tot ceea ce un copil e în stare să-și imagineze. După ce dorințele lui cele mai grandioase au fost astfel satisfăcute în fantasmă, copilul se poate simți mult mai împăcat cu fizicul lui așa cum e în realitate. Basmul chiar proiectează această acceptare a realității de către copil, fiindcă, deși apar transfigurări extraordinare în corpul eroului pe măsură ce povestea se derulează, el devine un muritor de rând îndată ce se sfârșesc peripețiile sale. În final nu mai auzim nimic despre puterea sau frumusețea nepământească a eroului. Ceea ce e total diferit de personajele mitice care își păstrează caracteristicile supraomenești pe vecie. Odată ce eroul de basm și-a găsit adevărata identitate la sfârșitul poveștii (și, odată

cu ea, siguranța interioară față de el însuși, de corpul lui, de viața lui și de poziția în societate), el e mulțumit așa cum este și nu mai apare ca extraordinar în nici o privință.

Pentru ca un basm să producă efecte de exteriorizare benefice, copilul nu trebuie să realizeze conștient care sunt tensiunile inconștiente la care răspunde însușindu-și soluțiile basmului.

Basmul începe cu situația în care se află copilul în acel moment al vieții și în care ar rămâne blocat fără ajutorul poveștii, simțindu-se neglijat, respins, umilit. Apoi, folosind procese de gândire similare cu ale lui – oricât de contrare raționalității adulților –, povestea deschide orizonturi minunate care îi permit copilului să-și depășească sentimentele temporare de deznădejde. Pentru a crede în poveste și a face din perspectiva ei optimistă o parte componentă a trăirilor lui, copilul are nevoie să o audă de mai multe ori. Dacă, în plus, ajunge să se substituie unuia dintre personaje, atunci ea devine cu atât mai „adevărată” și mai „reală”.

Copilul *simte* care dintre multele basme se potrivesc situației lui interioare de moment (pe care nu este capabil să o gestioneze singur) și în același timp simte când povestea îl ajută în confruntarea cu o problemă dificilă. Dar rareori această recunoaștere se produce imediat, după prima ascultare a basmului. Asta și pentru că unele elemente ale poveștii sunt mult prea stranii – cum, de altfel, trebuie să fie pentru a se adresa unor emoții ascunse.

Numai după ce ascultă în mod repetat basmul și are un răgaz suficient pentru a se zăbovi pe marginea lui poate un copil să profite pe deplin de ceea ce îi oferă povestea pentru a se înțelege mai bine pe sine și felul în care percepe lumea. Numai atunci asociațiile libere ale copilului, derivate din poveste, vor genera semnificațiile cele mai personale pentru el

și îl vor ajuta să facă față problemelor care îl preocupă. De exemplu, atunci când aude un basm pentru prima oară un copil nu se poate distribui în rolul unui personaj de sex opus. Sunt necesare o distanțare și o prelucrare personală îndelungate înainte ca o fetiță să se poată identifica cu Jack din *Jack și vrejul de fasole*, iar un băiat cu Rapunzel’.

Am cunoscut părinți care, atunci când copilul a reacționat la un basm spunând „Îmi place”, au trecut la altul,

În acest caz basmele pot fi comparate din nou cu visele, deși acest lucru ar trebuie făcut cu mare grijă și multe precizări, visul fiind cea mai personală expresie a inconștientului și a experiențelor unei persoane anume, în timp ce basmul este o formă imaginară pe care probleme umane mai mult sau mai puțin universale au căpătat-o pe măsură ce povestea a fost transmisă de-a lungul generațiilor.

Un vis care depășește fanteziile de îndeplinire imediată a unor dorințe nu permite aproape niciodată înțelegerea semnificațiilor lui de la prima rememorare. Visele rezultate din procese interioare complexe necesită reflecții repetate înainte de le putea înțelege sensul latent. Este nevoie de contemplarea frecventă și relaxată a tuturor aspectelor visului, de rearanjarea lor într-o ordine diferită de prima amintire, de schimbarea accentului și de multe altele pentru a descoperi un sens profund în ceea ce inițial părea lipsit de sens sau destul de simplu. Numai prin parcurgerea repetată a aceluiași material, elemente care mult timp au părut doar amuzante, fără rost, imposibile sau pur și simplu absurde încep să ofere indicii importante pentru înțelegerea visului. Cel mai adesea, pentru ca un vis să-și reveleze înțelesul adânc, trebuie să se facă apel la alte materiale imaginative pentru a spori înțelegerea. Aceasta a fost abordarea lui Freud, care a recurs la basme pentru a elucida visele „Omului cu lupi”²¹.

În psihanaliză asocierile spontane reprezintă o metodă menită să reveleze indicii adiționale pentru ceea ce ar putea semnifica un detaliu sau altul. Și în basme sunt necesare asocierile spontane ale copilului pentru ca povestea să capete importanță personală deplină. Iar aici alte basme auzite de copil pot furniza fanteziei lui un material suplimentar și pot deveni mai pline de sens.

crezând că o poveste în plus va spori bucuria copilului. Însă remarca lui, cel mai probabil, exprimă sentimentul, deocamdată vag, că povestea are să-i comunice ceva important – ceva ce se va pierde dacă nu i se repetă povestea și nu i se oferă timpul necesar pentru a o înțelege. Redirecționarea prematură a gândurilor copilului spre un nou basm ar putea spulbera impactul celui precedent; în timp ce, dacă i se propune un nou basm mai târziu, efectul primului va fi sporit.

Când li se citesc copiilor basme în clasă sau la bibliotecă în timpul unei ore de lectură în comun, copiii par fascinați. Însă deseori nu li se dă șansa să se gândească la poveste sau să reacționeze în vreun fel; fie sunt imediat îndrumați spre o altă activitate, fie li se spune o altă poveste, diferită de prima, ceea ce diluează sau distruge impresia creată de basm. Vorbind cu copiii după o astfel de experiență, reiese că la fel de bine povestea putea să nu le fie spusă deloc, atât de puțin efect a avut asupra lor. Dar dacă povestitorul le acordă suficient timp de gândire și îi lasă să se cufunde în atmosfera creată, iar copiii sunt încurajați să vorbească despre ea, atunci discuția ulterioară demonstrează că basmul a avut un impact emoțional și intelectual considerabil, cel puțin asupra unora.

Precum pacienții vindecătorilor hinduși cărora li se cerea să mediteze asupra unui basm pentru a găsi o cale de ieșire din întunericul interior care le înțețoșa mințile, și copilul ar trebui să primească șansa de a-și însuși încet basmul făcând propriile lui asocieri.

Acesta este, de altfel, motivul pentru care cărțile ilustrate de povești atât de mult preferate de copii și adulți în prezent nu răspund celor mai puternice nevoi ale copilului. Ilustrațiile mai mult distrag atenția decât sunt utile. Studiile

asupra acestui subiect demonstrează că ilustrațiile abat atenția de la procesul de învățare în loc să-l promoveze, fiindcă deturneză imaginația copilului de la modul în care ar recepta de unul singur povestea. Poveștile ilustrate sunt vădurate în mare parte de semnificațiile personale pe care le-ar putea inspira în copil dacă acesta ar face apel doar la propriile lui asocieri vizuale în locul celor ale ilustratorului²².

Chiar și Tolkien considera că „Oricât de bune ar fi ele în sine, ilustrațiile nu sunt de mare folos basmelor... Dacă în poveste se spune «A urcat pe o colină și a dat cu ochii de râul din vale», ilustratorul ar putea fi capabil să surprindă, sau foarte aproape de a surprinde, viziunea *lui* asupra unei astfel de scene, dar oricine aude aceste cuvinte va avea propria sa imagine, alcătuită din toate colinele, râurile și văile pe care le-a văzut vreodată, dar în special din Colina, Râul, Valea care au constituit pentru el prima întruchipare a cuvântului²³. De aceea un basm își pierde mult din semnificația personală atunci când personajele și întâmplările lui capătă substanță nu în imaginația copilului, ci în cea a ilustratorului. Detaliile unice, desprinse din viața ascultătorului, prin care mintea acestuia își reprezintă povestea care i se spune sau i se citește transformă povestea într-o experiență mult mai personală. Copiii și adulții deopotrivă preferă deseori varianta mai ușoară în care sarcina dificilă a reprezentării vizuale a poveștii revine altcuiva. Dar, dacă îi permitem unui ilustrator să ne determine imaginația, ea devine mai puțin a noastră, iar povestea pierde enorm din semnificația personală.

De exemplu, atunci când copiii sunt întrebați cum arată un monstru de care au auzit în povești, vor răspunde descriind cele mai variate întruchipări: personaje uriașe umanoide sau animaloide, altele care combină trăsăturile

umane cu cele animale, și așa mai departe – și fiecare detaliu are o semnificație considerabilă pentru persoana care, cu ochii minții, a creat această imagine anume. Pe de altă parte, dacă vedem monstrul pictat de artist într-o manieră specială, conform imaginației *lui*, mult mai precisă în comparație cu reprezentarea noastră vagă și schimbătoare, suntem privați de această semnificație. Astfel, ideea de monstru ne poate lăsa complet indiferenți, neavând nimic important să ne spună, sau ne poate speria fără să invoce alt înțeles profund în afara anxietății.

IMPORTANȚA EXTERNALIZĂRII

Personaje și evenimente imaginare

Mintea unui copil conține o colecție în rapidă expansiune de impresii deseori stângaci asortate și numai parțial integrate: unele aspecte ale realității sunt corect vizualizate, însă mult mai multe elemente sunt complet dominate de fantezie. Fantezia umple golurile uriașe de înțelegere determinate de imaturitatea gândirii copilului și lipsa de informații pertinente. Alte distorsionări sunt rezultatul unor tensiuni interioare care duc la percepții eronate.

Un copil normal pornește în fantezmele lui de la un segment de realitate mai corect sau mai puțin corect observat și care poate evoca nevoi sau anxietăți atât de puternic resimțite încât el se lasă total copleșit de acestea. Deseori lucrurile devin atât de încurcate în mintea lui încât nu este capabil să pună deloc ordine în ele. Însă e nevoie de ordine pentru a se reîntoarce la realitate însuflețit de evadarea în fantezme, nu slăbit și înfrânt.

Basmele, derulându-se asemănător gândirii unui copil, îl ajută arătându-i cum o claritate superioară poate și chiar reușește să rezulte din aceste fantezme. Poveștile debutează de obicei într-o manieră aproape realistă, la fel cum și copilul își imaginează tot felul de lucruri pornind de la elemente din realitate: mama își trimite fiica singură în vizită la bunică (*Scufița Roșie*); dificultățile unor părinți săraci de a-și hrăni copiii (*Hänsel și Gretel*); un pescar fără noroc la pescuit (*Pescarul și Duhul*). Așadar, povestea începe cu o situație reală, dar oarecum problematică.

Un copil confruntat zi de zi cu probleme și evenimente care-l descumpănesc e stimulat de educația primită la școală să înțeleagă cum și de ce apar acestea și să caute soluții. Însă, dat fiind faptul că rațiunea lui încă nu deține un control ferm asupra inconștientului, imaginația copilului o ia razna sub presiunea emoțiilor și a conflictelor nerezolvate. Capacitatea incipientă de a raționa a copilului va fi curând copleșită de anxietate, speranțe, frici, dorințe, iubire și ură – care se vor împleti cu orice subiect la care copilul începe să se gândească.

Basmul, chiar dacă poate începe cu starea de spirit a copilului – de exemplu, sentimentul de respingere atunci când este comparat cu frații lui, ca în cazul *Cenușăresei* –, nu pornește niciodată de la realitatea fizică în care trăiește copilul. Nici un copil nu trebuie să zacă în cenușă, precum *Cenușăreasa*, sau să fie în mod deliberat abandonat în mijlocul unei păduri, ca *Hänsel și Gretel*, pentru că o similitudine fizică ar fi prea înfricoșătoare și ar însemna să-l atace pe copil într-un mod prea direct și dur, când unul dintre scopurile basmelor este de a crea o stare confortabilă.

Copilul familiarizat cu basmele înțelege că acestea i se adresează într-un limbaj simbolic, și nu în cel al vieții de zi

cu zi. Basmul ne asigură de la început, pe parcursul intrigii și în final că nu este vorba de fapte, personaje sau situații reale. În ceea ce îl privește pe copil, evenimentele reale devin importante prin înțelesul simbolic pe care el îl atribuie acestora sau pe care îl descoperă în ele.

„Odată ca niciodată“, „Într-o țară anume“, „Acum o mie de ani sau mai mult“, „Pe vremea când animalele vorbeau“, „Odată, într-un castel dintr-o pădure mare și deasă“ – astfel de începuturi ne sugerează că urmarea nu se referă la aici și acum, așa cum le cunoaștem. Această imprecizie deliberată a debuturilor de basm ne semnalează faptul că suntem pe cale să evadăm din lumea concretă a realității imediate. Vechile castele, peșterile întunecate, camerele ferecate interzise vizitatorilor, pădurile impentrabile, toate ne atrag atenția că un lucru în mod normal ascuns va fi dezvăluit, iar „cu mult timp în urmă“ sugerează că ni se vor prezenta evenimente arhaice.

Frații Grimm nu ar fi putut concepe un început mai bun pentru colecția lor de basme decât fraza grăitoare care introduce prima poveste, *Regele broască*. Începe cu: „În vremuri vechi, când dorințele încă se împlineau, trăia un rege ale cărui fiice erau toate frumoase, dar cea mai tânără era atât de frumoasă că însuși soarele, care văzuse atâtea, era uimit ori de câte ori îi lumina fața“. Acest început plasează povestea într-un timp de basm unic: perioada arhaică în care toți credeau că dorințele noastre pot să ne schimbe soarta, dacă nu chiar să mute munții; iar în această viziune animistă a lumii soarele lua seama la noi și reacționa la evenimente. Frumusețea nepământeană a copilei, împlinirea dorințelor și uimirea soarelui denotă unicitatea absolută a evenimentului. Acestea sunt coordonatele care plasează povestea nu într-un loc sau timp al realității

exterioare, ci într-o dispoziție sufletească – aceea a unui spirit tânăr. Plasat acolo, basmul poate cultiva spiritul mai bine decât orice altă formă de literatură.

Curând au loc evenimente care demonstrează că logica normală și cauzalitatea sunt suspendate, ceea ce e adevărat și pentru procesele inconștientului, acolo unde se petrec cele mai vechi, mai unice și mai uimitoare evenimente. Conținutul inconștientului este deopotrivă cel mai secret și cel mai familiar, mai întunecat și mai atrăgător; și generează cea mai puternică anxietate și cele mai mari speranțe. Nu este dependent de un anumit spațiu sau timp ori de o serie logică de evenimente, așa cum le înțelege rațiunea noastră. Fără să ne dăm seama, inconștientul ne transportă spre începuturile vieții noastre. Locurile străni, cele mai vechi și mai îndepărtate și în același timp cele mai familiare la care se referă basmele ne sugerează o călătorie în interiorul minții, pe tărâmul neconștientizării și al inconștientului.

Basmul, după un început simplu și mundan, se avântă în evenimente fantastice. Însă, oricât de ample sunt ocolișurile – spre deosebire de mintea neinstruită a copilului sau de vis –, evoluția poveștii nu se rătăcește. După ce l-a purtat pe copil într-o călătorie printr-o lume fermecată, la sfârșit îl readuce la realitate în cea mai liniștitoare manieră. Asta îl învață pe copil ceea ce are cel mai mult nevoie să știe în acest stadiu de dezvoltare: că nu ne dăunează să ne lăsăm o vreme în voia fantasmelor, cu condiția să nu rămânem permanent în mrejele lor. În finalul poveștii, eroul se întoarce la realitate – una fericită, dar lipsită de magie.

Așa cum ne trezim odihniți din vis, mai bine pregătiți să înfruntăm sarcinile realității, tot așa se sfârșește și basmul, eroul întorcându-se sau fiind readus în lumea reală

mult mai bine pregătit să stăpânească viața. Cercetări recente privitoare la vise au arătat că o persoană privată de vise, chiar dacă nu este privată de somn, are dificultăți în a gestiona realitatea; este dezechilibrată emoțional din cauza imposibilității de a rezolva în vis problemele inconștiente care o asaltează²⁴. Poate cândva vom putea să demonstrăm experimental același lucru și pentru basme: că unui copil îi este mult mai rău atunci când e privat de ceea ce îi pot oferi aceste povești, pentru că ele îl ajută să demonteze presiunile inconștientului cu ajutorul fantasmei.

Dacă visele copiilor ar fi la fel de complexe ca ale adulților normali și inteligenți, în care conținutul latent este foarte elaborat, atunci nevoia de basme a copilului n-ar mai fi atât de mare. Pe de altă parte, dacă un adult nu a fost expus basmelor în timpul copilăriei, s-ar putea ca visele lui să fie mai sărace în conținut și semnificații, servindu-l astfel mai puțin eficient în restaurarea abilității de a-și gestiona viața.

Copilul, mult mai puțin sigur pe el însuși decât un adult, are nevoie de asigurări că nevoia lui de a intra în fantasmă sau incapacitatea de a se stăpâni să facă asta nu constituie o deficiență. Spunându-i copilului basme, părintele îi demonstrează ceva important: că privește trăirile interioare ale copilului, așa cum sunt ele întruchipate în basm, ca fiind legitime și importante, într-o oarecare măsură chiar „reale”. Acest lucru îi dă copilului sentimentul că, din moment ce trăirile lui au fost acceptate de părinte ca reale și importante, și el – implicit – este real și important. Acest copil se va simți mai târziu în viață asemeni lui Chesterton, care nota: „Prima și ultima filosofie în care cred cu neștirbită certitudine am deprins-o în camera copilăriei... Lucrurile în care credeam atunci cel mai mult, cele în care cred acum cel

mai mult, sunt lucrurile numite basme”. Filosofia pe care Chesterton și oricare alt copil o pot desprinde din basme constă în faptul că „viața nu este numai o plăcere, ci și un fel de privilegiu excentric”. E vorba de o abordare a vieții foarte diferită de cea propusă de poveștile „realiste”, însă una aptă să sprijine tenacitatea cuiva atunci când e confruntat cu greutățile vieții.

În *Ortodoxia* lui Chesterton, de unde au fost extrase aceste citate, există un capitol intitulat „Etica din Elfland” în care e evidențiată moralitatea inherentă basmelor: „Ni se dă o lecție de cavalierism în *Jack și vrejul de fasole*, că uriașii trebuie uciși pentru că sunt uriași. E vorba de o revoltă umană împotriva orgoliului ca atare... Apoi lecția *Cenușăresei*, care este identică aceleia din *Magnificat – exaltavit humiles* (i-a înălțat pe cei smeriți). Mai e și marea lecție din *Frumoasa și Bestia*, că un lucru trebuie iubit înainte de a deveni demn de iubire... Sunt preocupat de un anumit mod de a privi viața, care mi-a fost inoculat de basme”. Când spune că „basmele sunt pe deplin raționale”, Chesterton se referă la acestea ca la niște experiențe, un fel de oglinzi ale trăirilor interioare, nu ale realității; și tot așa le înțelege și un copil²⁵.

Aproximativ după vârsta de cinci ani – când basmele devin cu adevărat semnificative – nici un copil normal nu consideră aceste povești conforme cu realitatea exterioară. Fetei îi place să-și imagineze că e prințesă și că trăiește într-un castel, țesând fantezii complicate în această ipostază, dar atunci când mama o cheamă la masă, știe exact cine este cu adevărat. Și dacă un boschet din parc poate părea uneori o pădure deasă, întunecată și plină de secrete, copilul știe unde se află, așa cum fetița știe că păpușa nu este bebelușul ei, în ciuda faptului că o numește și o tratează ca atare.

Poveștile fidele realității, care încep în camera de zi a copilului sau în grădină în loc de coliba săracăcioasă a unui tăietor de lemne de lângă o mare pădure, în care personajele sunt foarte asemănătoare părinților, nu muritori de foame, regi sau regine, dar care amestecă aceste elemente realiste cu găselnițe fantastice, nu fac decât să-i provoace confuzie unui copil în privința a ceea ce e real și ce nu. Acest gen de povești, în dezacord cu realitatea interioară a copilului, indiferent cât de fidele sunt celei exterioare, măresc prăpastia dintre experiențele interne și externe ale copilului. Mai mult, îl îndepărtează de părinți, deoarece copilul începe să creadă că trăiește într-o lume spirituală diferită; nu contează cât de apropiați sunt în spațiul „real”, din punct de vedere emoțional părinții și copilul par să trăiască temporar pe continente diferite. Asta poate duce la o discontinuitate între generații, dureroasă atât pentru părinte cât și pentru copil.

Dacă unui copil i se spun numai povești „ca-n viață” (adică percepute ca false de anumite laturi ale realității lui interioare), atunci el poate trage concluzia că o mare parte a vieții lui interioare este inacceptabilă pentru părinți. Mai târziu, devenit un adolescent care nu mai depinde emoțional de părinți, poate ajunge să urască lumea rațională și să evadeze în cea a fanteziei, ca un fel de recuperare a ceea ce a pierdut în copilărie. La o vârstă mai înaintată i se poate întâmpla ca uneori să se rupă în mod sever de realitate, cu toate consecințele periculoase respective pentru individ și societate. Sau, lucru mai puțin grav, persoana poate să continue această încapsulare a eului interior pe întreg parcursul vieții și să nu fie niciodată pe deplin satisfăcută de existență deoarece, înstrăinată de procesele inconștiente, nu le poate folosi pentru a-și îmbunătăți viața în realitate.

Atunci viața nu mai este nici „o plăcere”, nici „un privilegiu excentric”. Din cauza unei asemenea separări, nimic din se întâmplă în realitate nu reușește să satisfacă în mod corespunzător nevoile inconștientului. Rezultatul e că persoana respectivă simte permanent că viața este incompletă.

Când un copil nu e copleșit de procesele lui interne mentale și este îngrijit corespunzător în toate privințele importante, atunci el e capabil să gestioneze viața într-un mod adecvat vârstei. Pe parcursul acestor perioade el poate rezolva problemele ivite. Însă privindu-i pe copiii mici pe terenul de joacă, de exemplu, realizăm cât de limitate sunt aceste perioade.

Când presiunile interne ale copilului devin imperioase – ceea ce se întâmplă destul de frecvent –, singura lui speranță de a le controla este să le externalizeze. Însă acum problema e cum s-o facă fără ca externalizarea să-l coste prea mult. Ordonarea diverselor fațete ale experiențelor lui exterioare e o corvoadă pentru un copil; iar dacă nu e ajutat devine o sarcină imposibilă, fiindcă experiența exterioară devine confuză din pricina trăirilor interioare. Pe cont propriu, copilul încă nu e în stare să-și ordoneze și să-și înțeleagă procesele interioare. Basmelor propun personaje prin care copilul poate externaliza într-o manieră controlabilă ceea ce se întâmplă în mintea lui. Basmul îi arată copilului cum poate să-și materializeze dorințele distructive într-un personaj, să obțină satisfacția dorită de la altul, să se identifice cu un al treilea, să se atașeze de un al patrulea ca de idealul său și așa mai departe, conform nevoilor lui de moment.

Când toate dorințele copilului sunt întruchipate de zâna cea bună; toate intențiile distructive de vrăjitoarea cea rea; toate temerile de un lup lacom; toate cerințele

conștiinței de un înțelept întâlnit într-o aventură; toată furia geloziei de un animal care scoate ochii rivalilor – atunci copilul poate în sfârșit să-și ordoneze tendințele contradictorii. Și, din acel moment, copilul va simți tot mai puțin că poate fi înghițit de un haos incontrollabil.

TRANSFORMĂRI

Fantasma despre mama vitregă și rea

Există o perioadă potrivită pentru anumite experiențe de creștere, iar copilăria este cea în care învățăm să trecem peste enorma prăpastie dintre trăirile interioare și lumea reală. Basmelor pot apărea ca lipsite de sens, fantastice, înfricoșătoare și complet incredibile pentru adultul care a fost privat în copilărie de fantezia basmelor sau și-a refuzat aceste amintiri. Adultul care nu a obținut o integrare satisfăcătoare a celor două lumi, a realității și imaginației, este derutat de astfel de povești. Dar un adult care e capabil să combine ordinea rațională cu lipsa de logică a inconștientului va reacționa pozitiv la modul în care basmele îl ajută pe copil să facă această integrare. Copilului și adultului care știe, asemeni lui Socrate, că și în cel mai înțelept dintre noi încă există un copil, basmele îi dezvăluie adevăruri despre omenire și despre sine însuși.

În *Scufița Roșie* bunica blândă este brusc înlocuită de lupul hămesit care o amenință pe fetiță cu distrugerea. Cât de caraghioasă pare această transformare la o abordare obiectivă și, cu toate acestea, cât de înfricoșătoare! Putem considera transformarea nejustificat de înspăimântătoare, incompatibilă cu orice realitate posibilă. Dar,

dacă vom lua în calcul sensibilitatea copilului, oare este mai înfricoșătoare decât transformarea bunicii sale blânde într-o creatură care îi amenință individualitatea atunci când îl umilește pentru că a făcut pe el, accidental? Pentru copil, bunica nu mai este aceeași persoană care a fost cu clipă înainte; a devenit un căpcăun. Cum poate o persoană care era atât de caldă, care i-a adus cadouri și a fost chiar mai înțelegătoare, mai tolerantă și mai puțin critică decât propria lui mamă, să se comporte brusc într-o manieră radical diferită?

Incapabil să perceapă congruența unor manifestări diferite, copilul pur și simplu o receptează pe bunică drept două entități deosebite – cea iubitoare și cea amenințătoare. Ea este, într-adevăr, și bunica, și lupul. Împărțind-o în două, ca să spunem așa, copilul poate salva imaginea bunicii blânde. Dacă se transformă într-un lup – ei bine, asta e într-adevăr înfricoșător, dar copilul nu trebuie să compromită imaginea bunicii binevoitoare. Și, oricum, așa cum îl informează povestea, lupul este o apariție trecătoare – bunica se va întoarce triumfătoare.

În mod similar, deși mama este de cele mai multe ori protectoarea extrem de generoasă, și ea se poate transforma într-o mașteră plină de cruzime, dacă este atât de rea încât să-i refuze micuțului ceva ce-și dorește.

Depart de a fi un artificiu exclusiv al basmelor, o astfel de divizare a unei persoane, pentru a păstra necontaminată imaginea benefică, este folosită de mulți copii ca soluție a unei relații prea dificil de înțeles sau de gestionat. Datorită acestui mecanism, toate contradicțiile sunt instantaneu rezolvate, ca în cazul unei studente care și-a amintit un incident produs pe când încă nu împlinise cinci ani.

Într-o zi, la supermarket, mama ei a devenit brusc foarte furioasă pe ea; iar fata a fost îngrozită că mama se putea purta în felul acesta. În drum spre casă a continuat s-o certe, furioasă, spunându-i că e o fetiță rea. Fata a devenit convinsă că această persoană urăcioasă doar *arăta* ca mama ei și, deși pretindea că este aceasta din urmă, era de fapt un marțian rău, o sosie impostoare care o înlătura-se pe mamă și îi luase înfățișarea. De acum înainte fetița va decide în repetate rânduri că marțianul i-a răpit mama și i-a luat locul ca să o chinuie, așa cum adevărata mamă n-ar fi făcut-o niciodată.

Această fantasmă a continuat de-a lungul a doi ani, până când fetița, în vârstă de șapte ani, a devenit îndejuns de curajoasă încât să încerce să-i întindă capcane marțianului. Când acesta a luat încă o dată locul mamei pentru a se deda la nesuferita tortură, fata i-a pus niște întrebări despre ce se întâmplase între ea și adevărata ei mamă. Spre uimirea ei, marțianul era în deplină cunoștință de cauză, ceea ce la început doar a confirmat viclenia acestuia. Dar după două sau trei experimente similare fata a început să aibă îndoieli; apoi a întrebat-o pe mamă despre lucruri care se întâmplaseră între marțian și fată. Când a devenit evident că mama știa despre acestea, fantasma marțianului s-a spulberat.

De-a lungul perioadei când fetița, ca să se simtă în siguranță, a avut nevoie de credința într-o mamă integral binevoitoare – niciodată furioasă sau capabilă s-o respingă – copila a rearanjat realitatea pentru a-și asigura ceea ce îi era necesar. Când a crescut și a devenit mai încrezătoare, furia mamei și criticile severe n-au mai apărut atât de devastatoare. Din moment ce integrarea ei a devenit mai sigură, fata putea să se dispenseze de fantezia marțianului ce-i

garanta siguranța și să remodeleze imaginea dedublată a mamei într-una singură prin testarea realității fantasmei.

Dacă toți copiii au nevoie să divizeze imaginea părintelui într-un aspect binevoitor și altul amenințator pentru a se simți complet protejați de primul, majoritatea nu o pot face atât de inteligent și conștient ca această fetiță. Cei mai mulți copii nu pot găsi o soluție proprie pentru impasul cauzat de mama care se transformă „într-o sosie impostoare”. Basmelor în care zâna cea bună apare pe neașteptate și îl ajută pe copil să-și găsească fericirea în pofida „impostorului” sau a „mamei vitrege” îi permit copilului să nu fie distrus de către „impostor”. Basmul îi dă de înțeles că unde, nevăzută de nimeni, zâna cea bună, protectoare, veghează asupra copilului, gata să-și impună puterea atunci când este cel mai mult nevoie. Basmul îi spune copilului că „deși există vrăjitoare, nu uita că există și zâne bune care sunt cu mult mai puternice”. Aceleași povești îl asigură că uriașul feroce poate fi oricând învins cu viclenie de cineva mărunț și isteț – cineva aparent la fel de neajutorat cum se simte și copilul. E foarte probabil ca o poveste în care un copil păcălește un spirit rău să-i fi dat fetei curajul pentru a încerca să-l demaște pe marțian.

Universalitatea unor astfel de fantasme e sugerată de ceea ce în psihanaliză este cunoscut sub numele de „povestea de dragoste familială”²⁶ din perioada de pubertate a copilului. Acestea sunt fantasme sau vise diurne pe care copilul le recunoaște în parte ca atare, dar fără îndoială crede cu adevărat o parte din ele. Fantasmele se hrănesc din ideea că părinții lui nu sunt cu adevărat părinții lui, el fiind de fapt copilul unui personaj nobil, însă din cauza unor circumstanțe nefericite a fost nevoit să trăiască împreună cu acești oameni care *pretind* că sunt părinții lui.

Astfel de fantasma îmbracă diferite forme: deseori numai unul dintre părinți este considerat fals – o paralelă la o situație frecvent întâlnită în basme, în care unul dintre părinți este cel natural, iar celălalt vitreg. Copilul trăiește cu speranța că într-o zi soarta sau norocul îi va scoate în cale adevăratul părinte, iar el va fi ridicat la rangul meritat, urmând să trăiască fericit până la adânci bătrâneți.

Aceste fantasme sunt folositoare; îi permit copilului să-și manifeste furia la adresa marțianului impostor sau a „falsului părinte” fără să se simtă vinovat. Ele încep de obicei să apară atunci când sentimentele de vinovăție constituie deja o parte componentă a structurii personalității copilului și când furia împotriva unui părinte sau, mai rău, ura ar putea declanșa un simțământ de vinovăție inimaginabil. Astfel, divizarea mamei în cea bună (de regulă decedată) și cea vitregă îi convine copilului de minune. Nu e numai o modalitate de a păstra intactă imaginea interioară a unei mame integral pozitive, când mama în realitate nu este astfel, ci în același timp permite și exteriorizarea furiei față de „mașteră” fără a compromite bunăvoința mamei adevărate, considerată o persoană complet diferită. Prin urmare, basmul îi sugerează copilului cum ar putea gestiona sentimentele contradictorii care altminteri l-ar copleși în acest stadiu al dezvoltării sale emoționale. Fantasma mamei rele nu numai că o păstrează intactă pe mama cea bună, dar în același timp apără copilul de sentimentul de vinovăție declanșat de dorințe și gânduri agresive față de ea – vinovăție care ar interfera în mod serios cu o relație sănătoasă cu mama.

În timp ce fantezia mamei conservă imaginea mamei, basmul îl ajută pe copil să nu fie cu adevărat devastat de experiența de a vedea răul în mama adevărată. Așa cum

marțianul din fantasma fetei dispărea îndată ce mama era din nou mulțumită de fiica ei, tot așa un spirit binevoitor poate spulbera într-o clipă toate stricăciunile generate de spiritul răuvoitor. În personajul salvator din basm calitățile pozitive sunt la fel de mult exagerate ca și cele negative în cazul vrăjitoarei. Însă acesta este modul în care receptează lumea un copil aflat la o vârstă fragedă: fie în întregime paradisiacă, fie un iad fără scăpare.

Când simte nevoia emoțională de a o face, copilul nu numai că divizează părintele în două ființe, ci e capabil să se divizeze pe el însuși în două personaje care, vrea el să creadă, n-au nimic în comun. Am cunoscut copii mici perfect capabili să nu se ude în timpul zilei, dar care noaptea udă patul, iar atunci când se trezesc se mută dezgustați într-un colț și declară foarte convinși: „Cineva mi-a udat patul”. Copilul nu face acest lucru, cum ar putea părinții să creadă, pentru a da vina pe altcineva, fiind permanent conștient că el a urinat în pat. Acel „cineva” care a făcut-o este o parte a lui de care s-a despărțit; un aspect al personalității lui care i-a devenit străin. A insista ca un copil să admită că el a fost cel care a udat patul ar însemna să încerci să-i impui prematur conceptul de integrare a personalității umane, iar acest gen de insistență, de fapt, întârzie procesul de maturizare. Pentru a dezvolta un sentiment de siguranță despre sine însuși, copilul are nevoie să-și restrângă sinele, pentru o vreme, la ceea ce este pe deplin acceptat și dorit de el însuși. După ce a obținut în acest fel un eu de care poate fi mândru fără echivoc, copilul poate începe treptat să accepte ideea că e posibil ca eul să conțină și aspecte de o natură mai dubioasă.

Așa cum un părinte din basm devine divizat în două personaje reprezentative pentru sentimentele opuse de

iubire și respingere, tot astfel un copil externalizează și proiectează asupra „cuiva” toate lucrurile rele de care îi este prea teamă ca să le identifice ca fiind ale lui.

Literatura basmelor nu pierde ocazia de a aborda natura problematică a faptului că mama este văzută uneori ca o mașteră; într-o manieră proprie, basmul avertizează că nu trebuie să te lași purtat prea departe sau prea repede de accesile de furie. Un copil cedează foarte ușor supărării pe o persoană dragă; sau nerăbdării când e nevoit să aștepte; atunci tinde să nutrească furie și să se lase în voia unor dorințe de răzbunare fără să acorde prea mare importanță consecințelor, dacă ele s-ar îndeplini. Multe basme consemnează rezultatul tragic al unor astfel de impulsuri pripite cărora cineva le cedează pentru că dorește ceva prea mult sau nu are răbdare să aștepte până la timpul potrivit. Ambele stări mentale sunt tipice pentru un copil. Iar două povești ale Fraților Grimm pot ilustra acest lucru.

În *Hans, ariciul* un bărbat se înfurie foarte tare atunci când marea lui dorință de a avea copii este zădărnicită de incapacitatea soției de a i-i dăruia. În cele din urmă își iese atât de mult din fire încât exclamă: „Vreau un copil chiar dac-ar fi un arici”. Dorința lui e împlinită: soția îi naște un copil pe jumătate arici, pe jumătate băiat.

Motivul părinților nerăbdători să aibă copii, pedepsiți cu nașterea unor ciudate combinații de ființe umane și animale, este unul antic, deseori utilizat. Spre exemplu, este subiectul unei povești turce, în care regele Solomon îi redă copilului deplina umanitate. În aceste povești, dacă părinții tratează copilul diform cu bunătate și mare răbdare, el redevine o ființă umană atractivă.

Înțelepciunea psihologică a acestor povești este remarcabilă: absența controlului emoțional la părinte creează un copil inadaptabil.

În *Cei șapte corbi* emoțiile tatălui sunt în așa măsură acaparate de grija pentru un nou-născut încât el își revărsă furia asupra celorlalți copii. Îl trimite pe unul dintre cei șapte fii să aducă apa pentru botezul pruncului, o fetiță, misiune în care e însoțit de ceilalți șase frați. Tatăl, furios că trebuie să-i aștepte, strigă: „Fă, Doamne, din toți niște corbi” – ceea ce se întâmplă instantaneu.

Dacă aceste basme în care dorințele exprimate la furie se împlinesc s-ar sfârși în acel moment, n-ar fi vorba decât de povești moralizatoare care ne avertizează să nu ne lăsăm în voia emoțiilor negative – ceea ce un copil nu este capabil să facă. Însă basmul nu așteaptă imposibilul de la un copil și nici nu intenționează să-l sperie în legătură cu dorințele exprimate la supărare și pe care nu se poate abține să le nutrească. În timp ce basmele avertizează în mod realist că a te complăce în mânie și nerăbdare duce la necaz, ele ne asigură că aceste consecințe sunt doar temporare și că faptele bune și bunăvoința pot anula tot

În basme și vise malformația fizică reprezintă deseori evoluția psihologică negativă. În aceste povești partea superioară a corpului, inclusiv capul, este de obicei animalică, iar partea inferioară are formă umană normală. Ceea ce indică faptul că lucrurile nu stau bine în capul – adică în mintea – copilului, nu în corpul lui. Poveștile ne mai spun că vătămarea copilului prin emoții negative poate fi corectată grație impactului emoțiilor pozitive la care este expus, dacă părinții sunt suficient de răbdători și consecvenți. Copiii unor părinți supărați se comportă deseori ca niște arici sau porci spinoși; par a fi numai spini, așadar imaginea copilului pe jumătate arici este una adecvată.

Acestea sunt totodată povești moralizatoare, care avertizează: Nu concepeți copii din supărare, nu-i întâmpinați cu mânie și lipsă de răbdare la apariția lor. Însă, asemenea tuturor basmelor pozitive, aceste povești indică și remediile potrivite pentru a anula vătămarea, iar rețeta este conformă cu cele mai bune teorii psihologice contemporane.

răul produs de dorințele negative. Hans Ariciul îl ajută pe regele rătăcit într-o pădure să se întoarcă acasă nevătămat. Regele îi promite lui Hans să-i dea în dar primul lucru ieșit în cale la întoarcere, care se întâmplă să fie singura lui fiică. În ciuda înfățișării lui Hans, prințesa se căsătorește cu el, respectând promisiunea tatălui. După nuntă, în patul conjugal, Hans își recapătă în sfârșit aspectul uman, iar în cele din urmă moștenește regatul^{*}. În *Cei șapte corbi*, sora, cauza inocentă a transformării fraților ei în corbi, călătorește până la capătul lumii și reușește în urma unui mare sacrificiu să desfacă vraja care-i ține prizonieri. Toți corbii își recapătă forma umană, iar fericirea este restaurată.

Aceste povești ne promit că, în ciuda consecințelor negative declanșate de dorințe răutăcioase, bunăvoința și faptele bune vor readuce lucrurile la normal. Există și povești care merg mult mai departe și îi spun unui copil să nu-i fie frică să aibă astfel de dorințe, în ciuda consecințelor de moment, pentru că nimic nu durează o veșnicie; după ce va trece perioada acestor dorințe, totul va fi exact ca înainte. Astfel de povești există în multe variante în întreaga lume.

În Occident, *Cele trei dorințe* este probabil cea mai cunoscută poveste de acest gen. În cea mai simplă variantă a motivului, unui bărbat sau unei femei i se împlinesc unele dorințe, de regulă trei, de către un străin sau un animal, ca formă de recunoștință pentru o faptă bună. Un bărbat este răsplătit cu această favoare în *Cele trei dorințe*, dar el nu-i acordă mare importanță. Când se întoarce acasă, soția îl servește la cină cu supa cea de toate zilele. „Iar supă; aș

^{*} Acest final este tipic pentru poveștile din ciclul mirelui-animal și va fi analizat în raport cu acestea (pp. 417 și urm.).

vrea și eu budincă măcar o dată”, zice el și imediat apare budinca. Soția îi cere o explicație, iar el îi povestește aventura. Furioasă că el a irosit o dorință pe un asemenea fleac, femeia exclamă: „Cu budinca-n cap aș vrea să te văd” și dorința i se împlinește pe dată. „Două dorințe s-au dus deja! Aș vrea să-mi dispară budinca de pe cap, zice omul. Și astfel cele trei dorințe au fost îndeplinite”²⁷.

Toate aceste povești îl avertizează pe copil de posibilele consecințe nedorite atunci când ne pripim să obținem ceva și, în același timp, îl asigură că o astfel de pornire nu declanșează consecințe de durată, în special dacă suntem sinceri în efortul de a repara rezultatele negative. Poate chiar mai important este faptul că nu știu să existe nici măcar un basm în care dorințele exprimate la supărare ale unui copil să aibă urmări negative; doar cele ale adulților au. Asta implică faptul că doar adulții sunt răspunzători pentru ceea ce înfăptuiesc la nervi sau din răutate, copiii nu. Atunci când într-un basm apar copii exprimându-și o dorință, ei doresc numai lucruri bune; iar șansa sau un spirit bun le satisfac dorințele, de multe ori depășindu-le așteptările cele mai optimiste.

E ca și cum basmele, în timp ce admit că este uman să te înfurii, sugerează că numai adulții ar trebui să aibă suficient autocontrol pentru a nu se lăsa în voia trăirilor negative, din moment ce dorințele lor exagerate de supărare se împlinesc; dar poveștile insistă asupra minunatelor consecințe care apar când un copil manifestă o gândire și dorințe pozitive. Dezolarea nu îl determină pe copilul personaj de basm să se angajeze în dorințe vindicative. El își dorește numai lucruri bune, chiar și atunci când are destule motive să dorească răul celor care îl persecută. Albă-ca-Zăpada nu nutrește gânduri rele față de regina

haină. Cenușăreasa, care are destule motive să vrea să le vadă pedepsite pe surorile vitrege pentru răutatea lor, le urează să meargă la marele bal.

Lăsat singur pentru câteva ore, un copil se poate simți abuzat cu atâta cruzime de parcă ar fi suferit toată viața de neglijare și abandon. Apoi, brusc, existența lui se transformă într-o stare de beatitudine deplină când mama apare în ușă, zâmbind, poate cu un mic cadou pentru el. Ce poate fi mai magic? Cum poate ceva atât de simplu să-i schimbe viața dacă nu e vorba de vrajă?

Transformările radicale ale naturii lucrurilor sunt trăite de copil sub toate formele, deși *noi* nu-i împărtășim percepțiile. Dar să ne gândim la raporturile copilului cu un obiect inanimat: un obiect – un șiret de pantof sau o jucărie – îl poate vexe enorm, într-atât încât îl poate face să se considere un mare nătâng. Apoi, într-o clipită, animat de vrăji, obiectul devine docil și face ce i se cere; astfel, cea mai dezolată ființă umană devine cea mai fericită. Nu dovedește asta natura magică a obiectului? Sunt multe basmele care consemnează găsirea unui obiect care schimbă soarta eroului; cu ajutorul acestuia, prostuțul devine mai deștept decât frații privilegiați. Copilul care se crede blestemat să fie o rățușcă urâtă nu trebuie să dispare; va crește și va deveni o lebdă superbă.

Un copil la o vârstă fragedă nu poate înfăptui mare lucru de unul singur, ceea ce e dezamăgitor – într-atât de mult încât poate cădea pradă disperării. Basmul previne acest lucru, acordând o extraordinară valoare celei mai insignifiante realizări, sugerând că cele mai uimitoare consecințe pot izvorî din aceste realizări. Găsirea unui borcan sau a unei sticle (ca în povestea Fraților Grimm *Duhul din*

sticlă), împrietenirea cu un animal (*Motanul încălțat*), împărțirea unei bucăți de pâine cu un străin (*Gâsca de aur*, altă poveste a Fraților Grimm) – aceste fapte mărunte de zi cu zi duc la mari întâmplări. Astfel, basmul îl încurajează pe copil să creadă că micile lui realizări sunt importante, deși nu își dă seama de asta pe moment.

Credința în aceste posibilități trebuie să fie alimentată în așa fel încât copilul să poată accepta deziluziile fără să se simtă complet înfrânt; mai mult, această credință poate întări încrederea cu care copilul poate să înceapă să se gândească la o existență departe de casa părintească. Exemplul basmelor îl asigură pe copil că în incursiunile lui în lume va fi ajutat și că în ultimă instanță eforturile lui vor fi încununate de succes. În același timp, basmul subliniază faptul că aceste evenimente s-au petrecut odată ca niciodată, într-o țară îndepărtată, și arată clar că oferă speranță, nu o relatare realistă a ceea ce este lumea acum și aici.

În mod intuitiv, copilul înțelege că, deși aceste povești sunt *ireale*, ele nu sunt *neadevărate*; că, deși ceea ce se relatează nu se întâmplă în realitate, trebuie să se întâmple ca trăire interioară și creștere individuală; că basmele descriu într-o formă imaginară și simbolică pașii decisivi în creștere și în crearea unei existențe independente.

În timp ce basmele ținesc invariabil spre un viitor superior, ele se concentrează asupra procesului de transformare, nu asupra detaliilor privitoare la fericirea cucerită în final. Poveștile încep acolo unde copilul se află la momentul respectiv și îi sugerează încotro să se îndrepte – cu accent pe procesul de devenire ca atare. Basmele pot chiar să-l călăuzească prin cel mai periculos dintre hățișuri, perioada oedipiană.

ORDONAREA HAOSULUI

Înainte de perioada oedipiană și în toiul ei (aproximativ între trei și șase-șapte ani) percepția copilului despre lume este haotică, dar numai din punctul de vedere al adultului, pentru că noțiunea de haos presupune conștiința acestei stări de fapt. Dacă această manieră „haotică” de cunoaștere a lumii e tot ceea ce știe cineva, atunci e acceptată drept ceea ce este lumea.

În limbajul Bibliei, care exprimă cele mai profunde sentimente și idei ale omului, lumea era la început „netocmită și goală”. Modalitatea de a depăși starea de haos este de asemenea indicată de Biblie: „Dumnezeu a despărțit lumina de întuneric”. Pe parcursul și datorită frământărilor oedipiene, lumea exterioară capătă tot mai mult sens pentru copil, care începe s-o înțeleagă. De acum nu mai consideră de la sine înțeles că modul confuz în care vede el lumea este singurul posibil și adecvat. Modalitatea prin care un copil poate institui un început de ordine în felul în care percepe lumea este să divizeze totul în contrarii.

În perioadele târzii și post-oedipiene această divizare se răsfrânge asupra copilului însuși. Copilul, ca oricare dintre noi, se zbate mereu într-un vârtej de sentimente contradictorii. Dar, în vreme ce adulții au învățat să le integreze, copilul este copleșit de ambivalențele interioare. El trăiește amestecul de iubire și ură, dorință și teamă ca pe un haos incomprehensibil. Nu reușește să accepte faptul că se simte în același moment bun și ascultător, rău și revoltat, deși chiar asta i se întâmplă. Din moment ce nu poate înțelege existența stadiilor intermediare, prin gradul și intensitatea cu care se manifestă, lucrurile sunt fie

numai lumină, fie numai întuneric. Este curajos sau fricos; cel mai fericit sau cel mai nefericit; cel mai frumos sau cel mai urât; cel mai deștept sau cel mai prost; iubește sau urăște, niciodată nimic între cele două extreme.

Așa descrie basmul lumea: personajele sunt fie răutatea întruchipată, fie bunăvoința altruistă. Un animal fie devorează totul, fie ajută cu toate puterile. Fiecare personaj este în mod esențial unidimensional, ceea ce-i oferă copilului posibilitatea să-i înțeleagă cu ușurință acțiunile și reacțiile. Prin imagini simple și directe, basmul îl ajută să-și clarifice sentimentele complexe și ambivalente, în așa fel încât fiecare dintre acestea începe să-și găsească propriul loc, în loc să formeze toate o imensă dezordine.

În timp ce ascultă povestea, copilului îi vin idei despre cum ar putea aduce ordine în haosul vieții lui interioare. Basmul îi sugerează nu numai să izoleze și să separe aspectele dispartate și confuze ale trăirilor lui în categorii opuse, ci și să le proiecteze asupra unor personaje diferite. Nici măcar Freud n-a găsit o cale mai bună de a aduce lumină în această incredibilă mixtură de contradicții care coexistă în mintea și viața noastră interioară decât prin crearea unor simboluri pentru aspectele separate ale personalității noastre. Le-a numit sine, eu și supraeu. Dacă noi, ca adulți, trebuie să recurgem la instituirea de entități separate pentru a introduce o ordine apreciabilă în haosul trăirilor noastre interioare, cu atât mai multă nevoie are un copil! Adulții de astăzi se folosesc de astfel de concepte ca sine, eu, supraeu și eu ideal pentru a separa trăirile interioare și pentru a exercita un control mai mare asupra a ceea ce ele reprezintă cu adevărat. Din păcate, procedând așa, am pierdut ceva care este inerent în basme: realizarea

faptului că aceste exteriorizări sunt niște ficțiuni, utile doar pentru sortarea și înțelegerea proceselor mentale*.

Atunci când eroul poveștii este mezinul, uneori dinadins numit „prostănacul” sau „nătângul” la începutul poveștii, acesta este modul basmului de a reda starea inițială de slăbiciune a eului în momentul când își începe lupta pentru a face față lumii pornirilor interioare și problemelor dificile prezentate de lumea exterioară.

Sinele, deloc diferit de cum îl concep psihanaliștii, este deseori descris sub forma unui animal reprezentativ pentru natura noastră animalică. Animalele din basme apar sub două forme: periculoase și distructive, ca lupul din *Scufița Roșie* sau zmeul care pustiește întreaga așezare dacă

* Paptul că procesele interioare au primit nume distincte – sine, eu, supraeu – le-a transformat în entități, fiecare cu predispoziții specifice. Când luăm în considerare conotațiile emoționale pe care acești termeni psihanalitici abstracți le au pentru majoritatea celor care îi utilizează, începem să realizăm că aceste abstracțiuni nu sunt foarte diferite de personificările unui basm. Când ne referim la sinele asocial și irațional care manipulează eul slab sau la eul care se supune ordinelor supraeului, aceste comparații științifice nu sunt foarte diferite de alegoriile basmului. În al doilea caz, copilul sărac și firav se confruntă cu puternica vrăjitoare care nu cunoaște decât propriile-i dorințe și acționează conform lor fără să țină cont de vreo consecință. Când croitorul blajin din *Croitorașul cel viteaz* de Frații Grimm reușește să subjuge doi uriași făcându-i să se lupte între ei, nu acționează el ca un eu fragil care opune sinele supraeului și, prin neutralizarea energiilor lor contrare, obține controlul rațional asupra acestor forțe iraționale?

Multe erori în înțelegerea modului în care funcționează mintea noastră ar putea fi evitate dacă omul modern ar fi tot timpul conștient că aceste concepte abstracte nu sunt decât niște formule convenabile pentru manipularea unor idei care, fără acest gen de externalizări, s-ar dovedi greu de înțeles. În realitate, nu există o separare reală între ele, așa cum nu există o separare tranșantă între minte și trup.

nu-i este oferită în fiecare an o fecioară drept sacrificiu, în povestea *Cei doi frați* a Fraților Grimm; iar animalele înțelepte și folositoare îl călăuzesc și îl salvează pe erou – cum se întâmplă în aceeași poveste, *Cei doi frați*, unde un grup de animale binevoitoare îi redau viața eroului mort și îl ajută să obțină răsplata meritată, mâna prințesei și împărăția. Atât animalele periculoase cât și cele folositoare simbolizează natura noastră animală sau pornirile instinctuale. Cele periculoase simbolizează sinele neîmblânzit, încă ne-supus controlului exercitat de eu și supraeu, sinele cu toate energiile lui periculoase. Animalele folositoare reprezintă energia noastră naturală – din nou sinele –, dar acum gata să servească interesele personalității în ansamblu. Mai există și unele animale, de regulă niște păsări albe, ca porumbeii, care simbolizează supraeul.

REGINA ALBINELOR

Succesul integrării

Nici un basm nu epuizează de unul singur bogăția de imagini care personifică procesele interioare cele mai complexe, însă o poveste mai puțin cunoscută a Fraților Grimm, intitulată *Regina albinelor*, ar putea să illustreze cel mai bine lupta simbolică dintre integrarea personalității și haosul dezintegrării. Albina este o imagine deosebit de potrivită pentru cele două aspecte contrarii ale naturii noastre, din moment ce un copil știe că albina produce mierea, dar poate și înțepa extrem de dureros. El mai știe că o albină muncește din greu pentru a-și câștiga atribuțiile pozitive, colectând polenul din care produce mierea.

În *Regina albinelor* cei doi fii mai mari ai unui rege pornesc în căutarea aventurii și ajung să trăiască o viață atât de sălbatică și de desfrănată încât nu se mai întorc acasă. Pe scurt, duc o existență dominată de sine, fără nici o considerație pentru cerințele realității sau comenzile și critica supraeului. Al treilea și cel mai mic dintre frați, numit Prostănacul, pleacă să-i caute și reușește să-i găsească. Dar aceștia râd de el pentru că își închipuie, în ciuda simplității lui, că ar putea ajunge mai bine decât ei, care sunt cu mult mai inteligenți. La prima vedere, cei doi frați au dreptate: pe măsură ce povestea se derulează, Prostănacul se dovedește la fel de incapabil să facă față greutăților vieții – cu excepția faptului că el face apel la resursele lui interioare, reprezentate de animale binevoitoare.

În peregrinările lor, cei trei frați ajung în dreptul unui mușuroi de furnici. Frații mai mari vor să-l distrugă din plăcerea de a vedea furnicile îngrozite. Prostănacul nu le permite una ca asta, el spune: „Lăsați-le în pace. Nu vă dau voie să le chinuiți”. Mai târziu ajung la un lac unde se scalda rațele. Cei doi frați mai mari, fără alt considerent decât plăcerea și satisfacerea poftelor orale, vor să prindă niște rațe și să le frigă. Prostănacul nu le dă voie. Pleacă mai departe și dau peste un cuib de albine, iar cei doi frați vor să dea foc copacului pentru a ajunge la miere. Prostănacul insistă ca albinele să nu fie nici omorâte, nici deranjate.

În cele din urmă, cei trei frați sosesc la un castel unde totul fusese transformat în piatră sau aruncat într-un somn ca de moarte, cu excepția unui omuleț cărunt care îi lasă să intre, le dă de mâncare și câte un pat peste noapte. Dimineata, omulețul îi spune fratelui mai mare că, dacă în cursul unei zilei va trece cu bine de trei încercări, vraja rea care a încremenit castelul și locuitorii acestuia se va risipi.

Prima încercare este să adune o mie de perle risipite și ascunse vederii de mușchiul de pădure. Dar fratele este avertizat că, dacă eșuează, va fi și el prefăcut în stană de piatră. Cel mare încearcă și dă greș, la fel și cel mijlociu.

Când vine rândul Prostănacului, acesta își dă seama că nici el nu este în stare. Simțindu-se înfrânt, se așază pe jos și începe să plângă. În acest moment cele cinci mii de furnici salvate de el mai demult îi vin în ajutor și adună cele o mie de perle. A doua încercare presupune aducerea cheii de la dormitorul fiicei regelui, aflată pe fundul lacului. De data aceasta își fac apariția rațele protejate de Prostănac, se cufundă în adâncul lacului și îi aduc cheia. Ultima încercare este ca dintre cele trei prințese adormite care arată identic s-o aleagă pe cea mai tânără și mai plăcută. Regina albinelor cruțate odinioară zboară în ajutor și aterizează pe buzele prințesei pe care trebuie să o aleagă Prostănacul. Cele trei încercări fiind trecute cu bine, vraja se spulberă și împietrirea dispare. Toți cei adormiți – inclusiv frații Prostănacului – se trezesc la viață. Prostănacul se căsătorește cu prințesa cea tânără și în cele din urmă moștenește regatul.

Cei doi frați nepăsători la necesitățile de integrare a personalității au eșuat în încercările impuse de realitate. Insensibili la orice altceva în afară de impulsurile sinelui, au fost transformați în stană de piatră. Ca în multe alte basme, acest lucru nu simbolizează moartea; reprezintă mai degrabă lipsa unei umanități autentice sau incapacitatea de a răspunde unor principii superioare, astfel că acel personaj, mort față de ceea ce este viața cu adevărat, ar putea la fel de bine să fie de piatră. Prostănacul (reprezentând eul), în ciuda virtuților evidente și cu toate că răspunde comenzilor supraeului care îi spune că e greșit să omori sau să distrugi după bunul plac, nu se dovedește

nici el capabil să se conformeze realității (simbolizată prin cele trei încercări), la fel ca frații lui. Doar atunci când există raporturi amiabile cu natura animalică, când i se recunoaște valoarea și este armonizată cu eul și supraeul, aceasta devine folositoare personalității ca întreg. După ce am reușit să ne integrăm astfel personalitatea putem înfăptui ceea ce apare drept miracol.

Departa de a sugera că putem subjuga natura animalică eului sau supraeului, basmele ne arată că fiecărui element trebuie să i se dea ce i se cuvine; dacă Prostănacul n-ar fi ascultat de bunătatea lui interioară (citește supraeu) și n-ar fi protejat animalele, aceste reprezentări ale sinelui n-ar fi venit niciodată în ajutorul lui. Întâmplător, cele trei specii reprezintă elemente diferite: furnicile, pământul; rațele, apa în care înoată; iar albinele, aerul prin care zboară. Așadar, doar cooperarea celor trei elemente, sau aspecte ale naturii noastre, favorizează succesul. Numai după ce Prostănacul a atins maxima integrare, exprimată simbolic prin depășirea celor trei încercări, devine stăpân pe soarta lui, care în basm este exprimată prin faptul că devine rege.

FRĂȚIORUL ȘI SURIOARA

Unificarea naturii noastre duale

În această poveste a Fraților Grimm, ca de altfel în multe alte basme care relatează aventurile a doi frați, fată și băiat, protagoniștii reprezintă natura dispartă a sinelui, eului și supraeului; iar mesajul este că acestea trebuie integrate în scopul atingerii fericirii umane. Acest gen de basm prezintă necesitatea integrării personalității altfel decât

Regina albinelor – aici mașinațiunile nefaste ale unui „spirit rău” transformă un personaj într-un animal, iar celălalt rămâne ființă umană. E greu să concepem o imagine mai vibrantă, mai concentrată și mai direct convingătoare a însușirilor noastre contradictorii. Chiar și primii filosofi au considerat că omul are o natură umană și una animală.

De multe ori, pe parcursul vieții noastre, când nu reușim să atingem sau să perpetuăm integrarea interioară, aceste două aspecte ale psihicului nostru se războiesc unul cu celălalt. Când suntem tineri, ceea ce simțim la un moment dat ne umple întreaga existență. Conștientizarea faptului că are două impulsuri diferite în mod simultan față de ceva – de exemplu, atunci când copilul vrea să ia o prăjitură, dar în același timp vrea s-o asculte pe mama care-i spune să n-o ia – produce confuzie în mintea unui copil. Înțelegerea acestei dualități necesită o cunoaștere a proceselor interioare, facilitată de basmele care ilustrează natura noastră duală.

Aceste basme încep printr-o originală lipsă de diferențiere între cei doi frați: trăiesc împreună și simt la fel; pe scurt, sunt de nedespărțit. Apoi, unul este nevoit să ducă o existență animală, celălalt nu. La sfârșitul poveștii, animalul se transformă la loc într-o ființă umană; cei doi sunt reuniți și nu se mai despart niciodată. Acesta este modul simbolic al basmului de a reda aspectele esențiale ale dezvoltării personalității umane: personalitatea copilului e inițial nediferențiată; din acest stadiu se dezvoltă sinele, eul și supraeul. În procesul de maturizare cele trei entități trebuie integrate în pofida tendințelor de sens contrar.

În povestea Fraților Grimm *Frățiorul și surioara*, „Frățiorul a luat-o pe surioară de mână și a zis... «Haide, să mergem înainte în lumea largă»” pentru a scăpa din casa

care le devenise străină. „Au mers toată ziua, peste câmpia înverzită și prin văile pietroase; iar când a început să plouă, surioara a zis: «Cerul și inimile noastre plâng împreună.»“

Aici, ca în multe alte basme, a fi forțat să pleci din casa părintească semnifică necesitatea de a deveni tu însuți. Auto-realizarea cere abandonarea casei și a împrejurimilor ei, adică o experiență cumplit de dureroasă, punctată de multe pericole psihologice. Acest proces de evoluție e inevitabil; durerea inherentă este simbolizată de nefericirea copiilor care sunt forțați să plece de-acasă. Riscurile psihologice ale acestui proces, ca întotdeauna în basme, sunt reprezentate de pericolele pe care le înfruntă eroul în peregrinările sale. În basmul citat mai sus, fratele reprezintă aspectul amenințat al unei unități inseparabile în esență, iar sora, ca simbol al grijii materne după pierderea căminului, devine salvatoarea.

Basmul nu lasă nici o urmă de îndoială în mintea copilului că durerea trebuie îndurată și riscurile asumate, de vreme ce vrei să-ți dobândești identitatea personală; și, în pofida anxietății, finalul fericit nu este nici o clipă pus sub semnul întrebării. Cum nu fiecare copil poate moșteni un regat, cel care înțelege și asimilează mesajul basmului ca pe un bun câștigat va găsi adevăratul cămin în propria-i lume interioară; va deveni suveranul unui tărâm imens cunoscându-și propria minte, care îi va fi de ajutor.

Ca să continuăm cu *Frățiorul și surioara*, în a doua zi a peregrinărilor fratele și sora ajung în fața unui izvor din care fratele dorește să bea apă; dar sora lui, care nu e sclava sinelui (presiunile instinctuale), descifrează murmurul apei: „Cine mă bea se va transforma într-un tigru“. Grație rugămintilor ei fratele se abține să bea, în ciuda setei care nu-i dă pace.

Sora, reprezentând funcțiile mentale superioare (eul și supraeul), își avertizează fratele care – dominat de sine – este gata să se lase în voia dorinței de satisfacere imediată (a setei), indiferent de prețul plătit. Dar dacă va ceda presiunilor sinelui va deveni asocial și violent ca un tigru.

Și așa ajung ei la un alt izvor, care îl avertizează pe trecător că băutorul va fi transformat într-un lup. Din nou sora, supraeul, descifrează pericolul satisfacerii imediate și îl convinge pe frate să se abțină. În cele din urmă ajung la al treilea izvor, care le murmură că pedeapsa pentru a fi cedat dorințelor sinelui constă în transformarea băutorului într-o căprioară, un animal mult mai blând. Doar atât se obține prin amânare – o supunere parțială la interdicțiile impuse de aparatul mental. Dar, pe măsură ce presiunea sinelui (setea fratelui) crește, ea copleșește cenzura eului și supraeului: avertismentele surioarei își pierde din puterea de a controla, iar fratele bea din apa de izvor, transformându-se într-un căprior²⁸.

Sora promite că nu-și va părăsi niciodată fratele-căprior. Ea simbolizează controlul eului din moment ce, în ciuda setei, a fost capabilă să se abțină și să nu bea. Își dă jos jartiera de aur și o petrece în jurul gâtului căpriorului,

O comparație între *Frățiorul și surioara* și *Pescarul și Duhul* ilustrează faptul că numai ascultând și asimilând multe basme bogăția acestei literaturi devine pe deplin disponibilă unui copil. Duhul, condus de presiunile sinelui, intenționează să-și distrugă salvatorul; consecința e că Duhul e trimis din nou pentru vecie în încarcerarea vasului. Prin contrast, *Frățiorul și surioara* ne spune cât e de benefic să poți controla presiunile sinelui. Chiar și atunci când această abilitate nu atinge perfecțiunea – ceea ce nu e posibil în cazul unui copil –, până și un grad limitat de control al sinelui realizează o mare umanizare, așa cum e simbolizată de reducerea ferocității animale de la tigrul la lup și la căprior.

smulge câteva fire din stufăriș și împletește din ele o lesă ușoară cu ajutorul căreia mână animalul. Numai o legătură pozitivă foarte personală – jartiera de aur – ne poate determina să renunțăm la dorințele noastre asociale și să pășim pe calea unei umanități superioare.

Apoi, sora și căpriorul își continuă drumul. Trecând printr-o pădure, ajung la o căsuță părăsită – care apare în atât de multe basme – unde se adăpostesc. Acesta va fi refugiul lor. Din mușchi de pădure și frunze, sora încropește un pat pentru căprior. În fiecare dimineață își procură rădăcini și frăguțe pentru ea, iar pentru căprior iarbă tânără: eul procură ceea ce îi este de trebuință persoanei. Totul decurge bine atât timp cât sinele face ce îi dictează eul. „Dacă fratele ar fi arătat ca o ființă umană, totul ar fi fost minunat.“

Dar până nu am realizat deplina integrare a personalității, sinele nostru (presiunile instinctuale, natura animalică) trăiește într-un armistițiu fragil cu eul nostru (raționalitatea). Basmele ne spun că, atunci când instinctele animalice sunt stârnite puternic, controlul rațional pierde din capacitatea de a impune restricții. După o vreme în care sora și fratele-căprior trăiesc fericiți în sălbăticie, regele ținutului organizează o mare vânătoare. Când căpriorul aude cornul de vânătoare, lătratul câinilor și rumoarea veselă a vânătorilor, îi spune surorii: „Lasă-mă să particip și eu la vânătoare; nu mai suport“ și o imploră atât de mult încât în cele din urmă ea încuviințează.

În prima zi de vânătoare totul merge bine, iar la căderea serii fratele-căprior se întoarce la sora lui, în siguranța adăpostului. A doua zi dimineața aude din nou zgomotele îmbietoare ale vânătorii și devine nerăbdător, rugându-se să fie lăsat să plece. Spre sfârșitul zile este rănit ușor la picior și reușește să schiopăteze înapoi acasă, însă de data asta

căpriorul cu jartiera de aur este remarcat de un vânător, care raportează acest lucru regelui. Regele înțelege tâlcul jartierei și dă ordin ca în următoarea zi căpriorul să fie urmărit și capturat, dar să nu i se facă vreun rău.

Acasă, sora oblojește rana fratelui. A doua zi, în ciuda lacrimilor și rugămintelor ei, căpriorul o forțează din nou să-l lase să plece. Seara, nu doar căpriorul, dar și regele ajunge la căsuța celor doi. Captivat de frumusețea fetei, regele o cere în căsătorie; ea e de acord, cu condiția ca fratele-căprior să locuiască împreună cu ei.

Vreme îndelungată cei trei trăiesc fericiți împreună. Dar, cum se întâmplă deseori în basme, trei repetiții ale aceleiași încercări – cele trei zile în care căpriorul a fost vânat – nu sunt suficiente pentru un rezultat final favorabil. În timp ce fratele a trecut prin încercarea chinuitoare care ar putea constitui inițierea într-o formă superioară de existență, sora încă n-a trăit astfel de clipe.

Totul merge bine până într-o bună zi, când regele este plecat la vânătoare*, iar regina dă naștere unui prunc.

Absența regelui când soția naște indică o nouă tranziție – cel mai mare miracol al vieții –, în care ceilalți, chiar și soțul, nu pot oferi decât un ajutor limitat. Nașterea unui copil constituie o transformare interioară care metamorfozează fata-copil într-o mamă. Ca toate transformările importante, și aceasta e încărcată de mari pericole. Astăzi acestea sunt în principal psihologice; în trecut, însăși viața

* În termenii basmului vânătoarea nu trebuie înțeleasă ca uciderea inutilă a animalelor – mai degrabă simbolizează o viață în sânul naturii și în acord cu ea, o existență conformă cu ființa noastră mai primitivă. În multe basme vânătorii au o inimă bună, sunt persoane care ajută, ca în *Scufița Roșie*. Cu toate acestea, plecarea regelui la vânătoare sugerează o slăbiciune în fața tendințelor primitive.

unei femei era pusă în pericol pentru că un mare număr de femei mureau în timpul nașterii sau ca o consecință a ei. Aceste primejdii sunt personificate în povestea de față în persoana vrăjitoarei care, imediat după ce s-a născut copilul, se insinuează în viața reginei luând forma unei doamne de onoare. O îndeamnă pe regină, care suferă după naștere, să facă o baie – iar aici îi provoacă sufocarea. Apoi, vrăjitoarea o pune pe propria-i fiică urâtă să-i ia locul reginei în patul regal.

La miezul nopții regina reapare în camera nou-născutului, îl ia în brațe și îl alăptează; nu uită nici de căprior. Doica o observă, dar nu spune nimănui, deocamdată. La un moment dat regina începe să vorbească în timpul vizitelor de la miezul nopții, spunând:

„Ce face copilașul meu? Ce face căpriorul meu?
De două ori am să mai vin și s-a sfârșit“.

Doica îl informează pe rege, iar el stă de veghe în noaptea următoare și vede același lucru, doar că de data aceasta regina spune că nu i-a mai rămas decât o vizită. A treia noapte, când regina declară că nu va mai apărea niciodată, regele nu se mai poate stăpâni, își strigă soția iubită și atunci ea învie.

Așa cum au existat trei încercări ale fratelui de a bea apă din izvor și ale căpriorului de a fugi să participe la vânătoare, tot astfel vor fi trei vizite ale reginei moarte la leagănul copilului, în timpul cărora recită vorbele de rămas-bun. Dar întoarcerea la viață a reginei și reunirea cu regele îl lasă pe fratele tot în formă de animal. Numai după ce se face dreptate și vrăjitoarea e arsă căpriorul își recâștigă forma umană, apoi „sora și fratele au trăit fericiți până la adânci bătrâneți“.

Nici un cuvânt nu ni se spune la sfârșit cum că regina ar trăi împreună cu soțul și copilul ei, pentru că cei doi prezintă puțină importanță. Adevărata temă din *Frățiorul și surioara* se referă la tendințele animalice din om, reprezentate de căprior, și cele asociale, simbolizate de vrăjitoarea, care trebuie sublimată; ceea ce permite calităților cu adevărat umane să prospere. Ambivalența naturii umane, indicată de existența surorii și a fratelui-căprior, este rezolvată prin integrarea socială, atunci când fratele și sora sunt reuniți sub formă umană.

Finalul poveștii împletește două idei: integrarea aspectelor dispartate ale personalității noastre poate fi realizată numai după ce asocialul, distructivul și nedreptatea au fost zădărnicate; iar acest lucru nu poate fi obținut până când n-am atins deplina maturitate, simbolizată de sora care dă naștere unui copil și este însuflețită de sentimente maternale. Povestea face aluzie și la cele două mari încercări ale vieții: părăsirea casei părintești și crearea propriei familii. Acestea sunt cele două perioade din viață când devenim cel mai vulnerabili, aflându-ne în pragul dezintegrării, pentru că trebuie să renunțăm la vechiul stil de viață și să asimilăm unul nou. În primul moment crucial fratele se pierde temporar cu firea; în al doilea e rândul surorii.

Deși nu se face nici o referință directă la procesul de evoluție interioară, natura lui e sugerată: ceea ce ne mântuiește ca ființe umane și ne redă umanității este afecțiunea responsabilă față de cei pe care îi iubim. Regina, în timpul vizitelor nocturne, nu încearcă să-și satisfacă vreo dorință egoistă, ci își face griji pentru cei care depind de ea: copilul și căpriorul. Ceea ce demonstrează că ea a reușit să facă tranziția de la soție la mamă, fiind în consecință renăscută într-un stadiu superior al existenței. Contrastul

dintre fratele care cedează impulsurilor instinctuale și grija motivată a eului și supraeului surorii pentru nevoile altora indică fără echivoc în ce constă bătaia pentru integrare și victoria în ea.

SINDBAD MARINARUL ȘI SINDBAD HAMALUL

Fantezie versus realitate

Există multe basme în care aspectele disparate ale unei personalități sunt întruchipate de două personaje diferite, precum o poveste din *O mie și una de nopți*, *Sindbad marinarul și Sindbad hamalul*²⁹. Deseori numită simplu *Sindbad marinarul*, uneori *Minunatele călătorii ale lui Sindbad*, această poveste demonstrează cât de puțin înțeleg ceea ce este esențial în ea cei care vădulesc povestea de titlul adevărat. Titlul modificat pune accentul pe conținutul fantastic al poveștii în detrimentul semnificațiilor psihologice. Adevăratul titlu ne atrage imediat atenția că povestea se referă la două aspecte diametral opuse ale uneia și aceleiași persoane: unul care o împinge să evadeze în lumea îndepărtată a aventurii și fanteziei și unul care o ținut în spiritul practic obișnuit – adică sinele și eul, manifestarea principiului realității și a principiului plăcerii.

La începutul poveștii Sindbad, un hamal necăjit, se odihnește în fața unei case frumoase. Reflectând la situația lui, el spune: „Stăpânul acestei case se lăfăiește în toate bucuriile vieții și se răsfață cu miresme plăcute și cărnuri gustoase și vinuri alese... în timp ce alții suferă de osteneala muncii... ca mine“. Astfel, el juxtapune existența bazată pe

satisfacția plăcerilor cu una bazată pe necesitate. Pentru a fi siguri că aceste observații se referă la una și aceeași persoană, Sindbad remarcă despre sine însuși și despre stăpânul, încă necunoscut, al palatului: „Originea ta e a mea, iar originea mea e a ta“.

După ce ni se dă ocazia să înțelegem că aceștia doi sunt aceeași persoană în ipostaze diferite, hamalul e invitat în palat, unde, șapte zile la rând, stăpânul își povestește cele șapte călătorii fabuloase. În decursul acestora aflăm că a fost confruntat cu pericole nemaipomenite, fiind de fiecare dată salvat în mod miraculos, întorcându-se acasă cu bogății fabuloase. În timpul acestor destăinuirii, pentru a accentua și mai mult identitatea hamalului sărac cu bogatul călător, cel din urmă afirmă: „Să știi tu, hamalule, că numele tău e egal cu al meu“ și „mi-ai devenit frate“. Forța care îl împinge să caute aventura, călătorul o numește „omul bătrân și rău din mine“ și „bărbatul carnal... a cărui inimă este în mod firesc înclinată spre a face rău“ – imagini adecvate pentru cineva care dă frâu liber impulsurilor sinelui.

De ce acest basm este alcătuit din șapte părți și de ce se despart în fiecare zi cei doi protagoniști doar ca să se reîntâlnească a doua zi? Șapte este numărul zilelor săptămânii; în basme, numărul șapte reprezintă adesea fiecare zi a săptămânii și, de asemenea, este simbolul fiecărei zile din viața noastră. Se pare, astfel, că povestea spune că, atâta timp cât trăim, existența noastră cuprinde două aspecte, așa cum cei doi Sindbazi sunt deopotrivă identici și diferiți, unul având o viață grea în realitate, iar celălalt o viață de aventuri fantastice. Un alt mod de a interpreta acest fapt este să considerăm aceste existențe opuse drept perspectivă diurnă și cea nocturnă a vieții – precum veghea și

visul, realitatea și fantasma sau domeniul conștient și cel inconștient al ființei noastre. Privită astfel, povestea ne spune în principal cât de diferită este viața din perspectiva eului și din cea a sinelui.

Povestea începe prin a ne spune cum Sindbad hamalul, în timp ce „căra o încărcătură foarte grea, se simțea foarte ostenit, atât din pricina poverii, cât și a căldurii”. Întristat de greutatea existenței lui, se gândește cum se deosebește viața lui de cea a unui om bogat. Întâmplările prin care trece Sindbad marinarul pot fi interpretate ca niște fantasmе în care mintea hamalului se aventurează pentru a scăpa de apăsările vieții. Eul, epuizat de sarcini, își permite apoi să fie copleșit de către sine. Sinele, spre deosebire de eul orientat spre realitate, constituie locașul celor mai năstrușnice dorințe, care pot duce la satisfacție sau pericol extrem. Ele sunt reprezentate de cele șapte povești ale călătoriilor lui Sindbad marinarul. Îmboldit de cel recunoscut drept „omul rău din mine”, Sindbad marinarul visează aventuri fantastice și trece prin întâmplări îngrozitoare înrudite cu coșmarurile: uriași care prăjesc hălci de carne umană trase pe frigărui înainte a le înfuleca; creaturi hidoase care îl călăresc ca pe un cal; șerpi care încearcă să-l înghită de viu; păsări uriașe care îl poartă prin înaltul cerului. În cele din urmă fantasmеle unei dorințe împlinite au câștig de cauză față de cele ale anxietății și astfel se poate întoarce acasă în posesia unor averi fabuloase pentru a putea trăi o viață de lux și desfătare. Însă cerințele realității trebuie zilnic îndeplinite. După ce sinelui i s-a făcut pe plac o vreme, eul își reafirmă prerogativele și Sindbad hamalul se întoarce la viața lui de trudă.

Basmul ne ajută să ne înțelegem mai bine, fiindcă în poveste cele două aspecte ale ambivalenței noastre sunt

întruchipate și izolate în personaje distincte. Putem mult mai bine să vizualizăm aceste ambivalențe atunci când presiunile instinctuale ale sinelui sunt proiectate în persoana fabulos de bogată a unui aventurier întreprinzător care supraviețuiește tuturor celorlalți și aduce acasă comori nemaiauzite, în timp ce opusul lui, însumând tendințele realiste ale eului, este întruchipat de un amărât de hamal care muncește din greu. Ceea ce-i lipsește lui Sindbad hamalul (reprezentantul eului nostru) – imaginația, abilitatea de a anticipa dincolo de datele imediate ale realității – îi prisosește lui Sindbad Marinarul – din moment ce acesta declară că nu poate fi satisfăcut de un trai normal de „confort și odihnă și lipsă de griji”.

Când basmul ne dă de înțeles că cele două personaje foarte diferite sunt de fapt „frați până în măduva oaselor”, sugestia îl ghidează pe copil spre realizarea preconștientă că aceste două întrupări reprezintă de fapt cele două ipostaze ale aceleiași persoane: că sinele este un aspect la fel de legitim al personalității noastre ca și eul. Unul dintre marile merite ale poveștii este acela că Sindbad marinarul și Sindbad hamalul sunt două personaje la fel de atractive; nici unei fațete a personalității noastre nu i se interzic atractivitatea, importanța, validitatea.

Dacă în mintea noastră nu a avut loc, într-o oarecare măsură, un proces de separare a tendințelor noastre interioare atât de complexe, nu avem cum să înțelegem care este sursa confuziei despre noi înșine, cum de suntem răvășiți de sentimente contrare și de necesitatea de a le integra. O astfel de integrare impune realizarea faptului că există aspecte discordante ale personalității noastre și, în același timp, e necesară identificarea acestora. *Sindbad marinarul și Sindbad hamalul* ne sugerează atât existența,

cât și izolarea aspectelor discordante din psihicul nostru, faptul că sunt menite să coexiste și de aceea vor trebui integrate – cei doi Sindbad se despart în fiecare zi, dar sunt reuniți după fiecare separare.

Atunci când basmul este abordat în mod izolat, relativă lui slăbiciune constă în faptul că în final nu reușește să exprime în mod simbolic necesitatea integrării aspectelor dispartate ale personalității noastre proiectate în cei doi Sindbad. Dacă fi fost un basm occidental, ei ar fi sfârșit prin a trăi fericiți până la adânci bătrâneți. În forma originală, sfârșitul basmului îl dezamăgește oarecum pe ascultător, care se întreabă cum se face că acești frați continuă să se despartă și să se reîntâlnească în fiecare zi. Mult mai logic ar părea, la suprafață, dacă ar fi ajuns să trăiască împreună într-o armonie deplină, un final care ar sugera în mod simbolic atingerea cu succes a integrării psihice de către erou.

Dar, dacă povestea s-ar sfârși astfel, n-ar mai exista motive temeinice pentru a continua cu depănarea altor basme în noaptea următoare. *Sindbad marinarul și Sindbad hamalul* face parte din *O mie și una de nopți*. Conform aranjamentului celor *O mie și una de nopți*, cele șapte călătorii ale lui Sindbad marinarul erau relatate de-a lungul a treizeci de nopți.

⁹ Colecția de basme cunoscută sub numele de *O mie și una de nopți* sau, în traducerea lui Burton, ca *The Arabian Nights' Entertainments*, este de origine indiană și persană și e semnalată încă din secolul al X-lea. Numărul 1001 nu trebuie luat literal. Dimpotrivă, „o mie” în arabă înseamnă „nenumărate”, așadar 1001 semnifică un număr infinit. Compilatori și traducători ulteriori au interpretat numărul *ad litteram* și au ajuns la o colecție care conține acest număr de povești prin subdivizarea și adăugarea basmelor³⁰.

POVESTEA-RAMĂ DIN O MIE ȘI UNA DE NOPTI

Din moment ce povestea celor doi Sindbad face parte dintr-un ciclu atât de amplu de basme, concluzia – sau integrarea – nu survine decât în finalul celor *O mie și una de nopți*. De aceea trebuie să ne referim acum la povestea-ramă care introduce și încheie întregul ciclu³¹. Regele Șahriar este profund dezamăgit de femei și groaznic de furios deoarece a aflat nu numai că soția lui l-a înșelat cu niște sclavi negri, dar și că același lucru i se întâmplase și fratelui său, Șahzaman; mai mult chiar, că până și cel puternic și mai viclean dintre duhuri este înșelat mereu de femeia pe care o știe ascunsă de lume.

Regele Șahriar este informat de trădarea nevestei de către fratele lui, regele Șahzaman. Despre cel din urmă ni se spune: „Nu putea uita perfidia nevestei, iar măhnirea îl cuprindea tot mai mult, își pierdea culoarea obrazilor și trupul îi slăbea”. Iscodit de regele Șahriar despre motivele disperării sale, regele Șahzaman răspunde: „O, fratele meu, am o rană în suflet”. Din moment ce fratele său pare a fi o dedublare a regelui Șahriar, putem conchide că și el suferă de o teribilă rană sufletească: credința că nimeni nu-l poate iubi cu adevărat.

Regele Șahriar, pierzându-și definitiv încrederea în oameni, decide că de acum înainte nu va mai da nici unei femei ocazia de a-l trăda vreodată și că va trăi doar o viață de desfrâu. Din acel moment se culcă în fiecare noapte cu o fecioară, ucisă în dimineața următoare. Cu timpul, în tot regatul nu mai rămâne altă fecioară în afara Șeherezadei, fiica marelui vizir al regelui. Acesta nici nu se gândește să-și sacrifice fata, dar ea insistă, declarând că vrea să fie

„o cale de izbăvire“. Ceea ce și reușește, spunând câte o poveste în fiecare noapte, vreme de o mie și una de nopți, activitate care îl captivează de la bun început pe rege, așa încât nu poate s-o trimită la moarte, arzând de nerăbdare să audă continuarea poveștii în noaptea următoare.

Salvarea de la moarte prin istorisirea de basme este motivul care începe ciclul, reapare de-a lungul lui și îl încheie. De exemplu, în prima dintre cele 1001 de povești, *Povestea celor trei șeici*, un duh puternic îl amenință pe un negustor cu distrugerea, dar este atât de impresionat de povestea acestuia încât îi cruță viața. În finalul ciclului de povești, regele își declară dragostea și încrederea în Șeherezada; iubirea Șeherezadei îl lecuiește pentru totdeauna de ura față de femei și trăiesc împreună fericiți până la adânci bătrâneți, cel puțin așa ni se dă de înțeles.

Conform poveștii-ramă, doi protagoniști, unul de gen masculin și altul de gen feminin, își încrucișează destinele în momente de mare criză pentru amândoi: regele este dezgustat de viață și plin de ură față de femei; Șeherezada, deși temătoare pentru soarta ei, e hotărâtă să-l izbăvească pe rege și pe sine însăși. Își atinge scopul spunând foarte multe basme; nici o poveste nu poate reuși asta de una singură, pentru că problemele noastre psihologice sunt mult prea complexe și greu de rezolvat. Numai o gamă variată de povești poate declanșa un astfel de catharsis. Trec aproape trei ani de continuă povestire a basmelor pentru a-l descleșta pe rege din adâncă depresie și a-l vindeca. E necesară o ascultare atentă a poveștilor vreme de o mie de nopți pentru a reintegra personalitatea lui dezintegrată. (Aici trebuie să repetăm că în medicina hindusă – iar ciclul celor *O mie și una de nopți* este de origine indiano-persană – bolnavilor mintal li se propune un basm, iar

meditarea asupra acestuia îi va ajuta să-și vindece rătăcirea emoțională.)

Semnificația basmelor se situează la diferite niveluri. Într-un anumit sens, cei doi protagoniști ai poveștii reprezintă tendințele conflictuale din noi înșine, tendințe care, dacă nu reușim să le integrăm, ne vor distruge cu siguranță. Regele simbolizează o persoană dominată integral de sine, pentru că eul, din cauza unor dezamăgiri grave, și-a pierdut capacitatea de a ține sinele în frâu. În definitiv, datoria eului este de a ne apăra împotriva unor privări devastatoare care, în poveste, sunt simbolizate prin trădarea sexuală; dacă eul eșuează să realizeze acest lucru, își pierde puterea de a ne călăuzi viețile.

Celălalt personaj al poveștii, Șeherezada, reprezintă eul, cum de altfel ni se comunică foarte limpede: „Ea strânsese mii de cărți și cronici ale unor oameni din vechime și ale unor poeți dispăruți. Ba mai mult, citise cărți de știință și medicină; memoria ei era plină cu povești și snoave din folclor, cu spusele regilor și înțelepților; era deșteaptă, spirituală, prudentă și bine crescută“ – o enumerare exhaustivă a atributelor eului. Astfel, sinele necontrolat (regele) devine printr-un proces îndelungat, la final, unul civilizat datorită impactului pe care îl are cu eul întruchipat. Dar este un eu dominat de supraeu, încât Șeherezada este nevoită să-și riște viața. Ea spune: „Fie voi fi calea izbăvirii de la măcel a fiicelor musulmanilor, fie voi pieri așa cum au pierit celelalte“. Tatăl ei încearcă s-o convingă să se răzgândească și o admonestează: „Nu-ți irosi viața în acest fel!“. Dar nimic nu o poate deturna din drumul ales, așa cum insistă ea: „Așa este scris!“.

În Șeherezada vedem un eu dominat de supraeu care a devenit atât de separat de sinele egoist încât e capabil să

riște chiar existența persoanei în cauză pentru a se supune unei obligații morale; iar în rege vedem un sine care s-a separat complet de eu și supraeu. Având un eu atât de puternic, Șeherezada pornește în misiunea ei morală cu un plan: va face în așa fel încât să-i spună regelui o poveste care îl va intriga într-atât încât va dori să audă și restul, iar din acest motiv îi va cruța viața. Și, într-adevăr, când se crapă de ziuă și ea își întrerupe povestea, regele își spune: „N-am s-o ucid până n-aud restul poveștii!”. Dar poveștile ei palpitante, a căror continuare regele dorește s-o asculte, îi amână moartea numai câte o zi după alta. Pentru „izbăvirea” care a devenit țelul Șeherezadei e nevoie de mai mult.

Doar o persoană care a învățat să profite de pe urma energiilor pozitive ale sinelui în demersuri constructive poate ulterior să controleze și să civilizeze înclinațiile criminale ale sinelui. Numai când dragostea Șeherezadei pentru rege o inspiră să-și continue poveștile – adică atunci când supraeul (dorința de a salva „fiicele musulmanilor de la măcel”) și sinele (dragostea pentru rege, pe care acum de asemenea vrea să-l izbăvească de ură și deprimare) susțin împreună eul – ea devine o persoană cu adevărat integrată. O astfel de persoană, ne spune povestea, este capabilă să elibereze lumea de răutate dobândind fericirea atât pentru sine însăși cât și pentru cel care n-a crezut vreodată că-i este menită. După ce ea îi mărturisește dragostea pentru el, regele și-o mărturisește pe a lui pentru ea. Nu există o dovadă mai bună pentru puterea oricărui basm de ne ajuta să ne schimbăm personalitatea decât finalul acestei povești-ramă din *O mie și una de nopți*: ura ucigașă s-a preschimbat în iubire trainică.

Mai trebuie menționat un alt element al acestei povești din *O mie și una de nopți*. Chiar de la început, Șeherezada

are credința că povestirea basmelor o va ajuta să-l determine pe rege să se „lepede de obiceiul lui”, dar pentru asta are nevoie de ajutorul surorii mai mici, Duniyazada, pe care o povătuiește ce să facă: „Când mă voi înfățișa sultanului, voi trimite după tine, iar după ce vei veni și vei vedea că sultanul și-a făcut voia cu mine, să-mi spui așa: «O, surioară, să nu adormi, spune-ne niște povești plăcute, să treacă veghea acestei nopți a noastre»”. Astfel, într-un sens, Șeherezada și regele au devenit soț și soție, iar Duniyazada, copilul lor. Dorința exprimată a acesteia de a auzi basme duce la instituirea primei legături temeinice dintre rege și Șeherezada. La final, Duniyazada este înlocuită de un băiețel, fiul regelui și al Șeherezadei, pe care ea îl aduce de față atunci când îi declară dragostea pe care i-o poartă. Integrarea regelui este pecetluită prin faptul că a devenit tată.

Dar înainte de a obține o integrare matură a personalității noastre, cum este cea cea întruchipată de rege în finalul nopților, trebuie să răzbatem prin multe crize ale evoluției noastre, dintre care două, strâns legate una de alta, sunt printre cele mai greu de stăpânit.

Prima se axează pe problema integrării personalității: Cine sunt eu cu adevărat? Date fiind tendințele contradictorii din mine, căreia ar trebui să mă supun? Răspunsul basmului este identic cu acela oferit de psihanalisti: pentru a evita bulversarea și, în cazuri extreme, căderile nervoase provocate de ambivalențele noastre, va trebui să le integrăm. Numai în acest caz putem obține o personalitate uniformă, în stare să se confrunte cu succes, păstrându-și siguranța interioară, cu greutatea vieții. Integrarea interioară nu este un bun câștigat pentru totdeauna; e o problemă cu care ne vom confrunta toată viața, deși în grade și ipostaze diferite. Basmele nu prezintă o astfel de integrare

ca pe o realizare de-o viață; ar fi mult prea descurajator pentru un copil căruia îi vine greu să obțină chiar și o integrare temporară a ambivalențelor lui. În schimb, fiecare basm proiectează ca final „fericit” integrarea unui anume conflict interior. Din moment ce există nenumărate basme, fiecare având ca subiect o formă diferită a unui conflict primar, la confluența lor ele demonstrează că în viață ne confruntăm cu multe conflicte care trebuie aplanate, fiecare la timpul lui.

A doua criză extrem de dificilă a procesului de evoluție este conflictul oedipian. E vorba de o serie de experiențe dureroase și încălcite cu ajutorul cărora copilul devine cu adevărat el însuși dacă reușește să se separe cu succes de părinți. Pentru a realiza acest lucru, el trebuie să se elibereze de puterea pe care părinții o au asupra lui și – mult mai dificil – de puterea pe care le-a conferit-o din pricina anxietăților și a nevoii de dependență, dublate de dorința ca ei să-i aparțină veșnic doar lui, așa cum el ar trebui să le aparțină lor.

Majoritatea basmelor analizate în prima parte a acestei cărți se axează pe necesitatea integrării interioare, iar cele din partea a doua sunt preocupate și de problemele oedipiene. Atunci când ne vom ocupa de ele ne vom îndepărta de cel mai faimos ciclu de basme orientale și ne vom îndrepta atenția spre tragedia embrionară a dramei lumii occidentale și – după Freud – a vieții fiecăruia dintre noi.

POVEȘTILE CELOR DOI FRAȚI

Spre deosebire de *Frățiorul și surioara*, în alte basme în care cei doi protagoniști – de regulă frați – reprezintă două aspecte aparent incompatibile ale personalității umane,

aceștia se despart după o perioadă inițială comună și au destine diferite. În aceste basme – care, deși astăzi li se dă mai puțină importanță, sunt printre cele mai vechi și mai răspândite – fratele care nu pleacă de acasă și cel aventurier rămân conectați prin vrajă. Când aventurierul pierе fiindcă și-a permis să trăiască pentru satisfacerea plăcerilor și sfidarea pericolelor, fratele pleacă să-l salveze, reușește să-l readucă la viață, iar astfel reuniți trăiesc pururea fericiți. Detaliile variază; uneori – deși rar – în loc de doi frați avem două surori sau o soră și un frate. Ceea ce au în comun toate aceste povești sunt elementele care sugerează identitatea eroilor, dintre care unul este prudent și rezonabil, dar gata să-și riște viața ca să-și salveze fratele, care se expune nebunește unor pericole teribile; și un obiect magic, un talisman, care de regulă se dezintegrează de îndată ce unul dintre ei moare, pentru a-i semnală celui alt frate că trebuie să vină să-l salveze.

Motivul celor doi frați este central în cel mai vechi basm din lume, găsit înscris pe un papirus egiptean, datând din 1250 î.C.³² În cei peste trei mii de ani scurși de atunci, a luat multe forme. Un studiu enumera 770 de versiuni distincte, dar probabil că există mult mai multe³³. În unele versiuni un sens devine mai pregnant, în alte versiuni e subliniat un sens diferit. Savoarea unui basm poate fi pe deplin gustată numai când îl spunem sau îl ascultăm în mod repetat – atunci un amănunt neremarcant la început devine semnificativ sau e perceput într-o altă lumină –, dar și când ne familiarizăm cu același motiv în mai multe variațiuni.

În toate versiunile acestui basm cele două personaje simbolizează aspecte opuse ale naturii noastre umane, determinându-ne să acționăm în direcții contrare. În *Frățiorul și surioara* personajele pot alege să accepte

impulsurile naturii animale sau, dimpotrivă, să reziste la dorințele trupești de dragul umanității. Astfel, personajele conferă identități palpabile dialogului interior în care ne angajăm înainte de a decide calea pe care o vom urma.

Tema poveștilor despre „cei doi frați” conferă o nouă dihotomie dialogului interior dintre sine, eu și supraeu: pe de o parte, lupta pentru independență și autoafirmare, iar pe de alta, tendința diametral opusă de a rămâne acasă, în siguranță, atașat de părinți. Chiar de la prima versiune, aceste povești evidențiază faptul că amândouă tendințele rezidă în fiecare dintre noi și că nu putem să supraviețuim dacă suntem privați de una dintre ele: dorința de a te agăța de trecut și imboldul de a tinde spre un viitor inedit. Prin derularea evenimentelor, povestea ne atrage atenția că de cele mai multe ori o separare totală de existența anterioară duce la dezastru, dar a trăi legat exclusiv de trecut este similar unei amputări; deși mai sigură, această opțiune nu asigură o viață proprie, independentă. Numai o integrare completă a acestor tendințe contrare permite o existență benefică.

În vreme ce în majoritatea basmelor din categoria „celor doi frați” fratele care pleacă și se expune unor pericole este salvat de fratele rămas acasă, altele, inclusiv cele mai vechi versiuni egiptene, accentuează contrariul: pieirea celui rămas acasă. Dacă nu ne întindem aripile pentru a părăsi cuibul, insinuează învățătura acestor povești, o facem din cauza unui atașament oedipian care mai apoi ne distruge. Vechea poveste egipteană pare să fi evoluat în afara și departe de motivul central al naturii distructive a atașamentului oedipian și a rivalității fratricide – adică necesitatea separării de căminul natal și construirea unei existențe independente. Un deznodământ fericit cere ca frații să se elibereze de gelozia oedipiană și fraternă și să se ajute reciproc.

În povestea egipteană fratele mai tânăr, necăsătorit, respinge încercările soției fratelui mai mare de a-l seduce. Temătoare că ar putea-o da în vileag, ea îl calomniază spunându-i soțului că fratele a încercat s-o seducă^{*}. În furia geloziei, fratele căsătorit încearcă să-l ucidă pe cel tânăr. Numai prin intervenția zeilor reputația mezinului este salvată și adevărul dezvăluit, dar în acel moment fratele cel tânăr a fugit deja departe de casă. El moare, iar fratele mai mare își dă seama de asta atunci când băutura lui capătă un gust rău; atunci pornește să-și salveze fratele mai tânăr, reușind să-l readucă la viață.

Această veche poveste egipteană conține acel element al unei intrigi în care o persoană e acuzată de ceea ce acuzatorul dorește să comită: soția îl acuză pe fratele mai tânăr, pe care a încercat să-l seducă, de tentativă de seducere. Astfel, intriga expune transferul unei tendințe inacceptabile pentru noi asupra altcuiva; ceea ce sugerează că acest gen de proiecții are aceeași vârstă cu a omenirii. Cum povestea este narată din perspectiva fraților, e posibil ca și mezinul să-și fi proiectat dorințele asupra soției fratelui mai mare, acuzând-o de ceea ce voia el, dar nu îndrăzne să facă.

În poveste, fratele căsătorit este stăpânul unei largi gospodării în care trăiește și fratele mai mic. Soția stăpânului este, într-un sens, „mama” tinerilor din familie, inclusiv a fratelui. Prin urmare, am putea interpreta povestea fie ca aceea a unei figuri materne care cedează dorințelor oedipiene pentru tânărul care joacă rolul unui fiu, fie ca aceea a unui fiu care acuză figura maternă de propriile-i dorințe oedipiene pentru ea.

^{*} Povestea biblică a lui Iosif și a soției lui Putifar, plasată într-un cadru egiptean, probabil se referă la acest episod al poveștii străvechi.

Oricum ar fi, povestea sugerează clar că, pentru binele fiului mai mic și pentru protejarea de problemele oedipiene – indiferent dacă sunt ale fiului sau ale părintelui –, în acest moment al vieții lui, cel mai bine este ca mezinul să plece de acasă.

În această versiune timpurie a „celor doi frați” povestea abia dacă atinge tema necesității transformării interioare inerente unei soluții benefice, în ipostaza profundului regret al fratelui persecutor, atunci când află că soția l-a acuzat pe nedrept pe fratele mai tânăr, pe care fusese hotărât să-l distrugă. În această formă povestea este în mod esențial una moralizatoare, avertizându-ne să ne eliberăm de atașamentul oedipian și învățându-ne că putem reuși asta ducând o viață independentă departe de casa părintească. Rivalitatea fratricidă apare ca o temă majoră a acestei narațiuni, din moment ce primul impuls al fratelui mai mare este de a-l omorî pe celălalt din gelozie. Firea lui bună se revoltă împotriva acestor impulsuri josnice și în cele din urmă are câștig de cauză.

În poveștile din categoria „celor doi frați”, eroii sunt descriși în ceea ce am putea numi vârsta adolescenței – acea perioadă a vieții când calmul emoțional relativ al copilului prepuber este înlocuit de stresul și zbuciumul adolescentului, declanșate de evoluția proceselor psihologice. Ascultând o astfel de poveste, copilul înțelege (cel puțin în subconștient) că, deși este vorba despre conflicte adolescente, problemele sunt tipice pentru orice situație în care ne confruntăm cu necesitatea trecerii de la un stadiu de dezvoltare spre următorul. Acest conflict este la fel de caracteristic pentru copilul oedipian cât și pentru adolescent. El apare ori de câte ori trebuie să decidem dacă să trecem la o stare mentală și o personalitate mai diferenți-

ate decât precedentele, ceea ce necesită destrămarea vechilor legături înainte de a fi format altele noi.

În versiunile moderne, precum basmul *Cei doi frați* al Fraților Grimm, ei nu sunt diferențiați la început. „Cei doi frați au plecat împreună la pădure, s-au sfătuit și au ajuns la o înțelegere. Iar seara când s-au așezat la masa de cină i-au spus tatălui adoptiv: «Nu ne vom atinge de mâncare și nu vom mai lua nici o îmbucătură până nu ne împliniști o dorință»”. Iată ce vor: „Va trebui să ne încercăm puterile în lume, așa că lasă-ne să plecăm într-o călătorie”. Pădurea în care merg frații pentru a decide că vor o viață proprie simbolizează locul în care negurile interioare sunt înfruntate și analizate; unde incertitudinea despre cine suntem este elucidată; și unde începem să înțelegem cine vrem să fim.

În majoritatea poveștilor de acest gen, unul dintre frați, asemeni lui Sindbad marinarul, se avântă în lume înfruntând primejdii, în timp ce celălalt, asemeni lui Sindbad hamalul, rămâne acasă. În multe basme europene fratele care pleacă se trezește curând într-o pădure deasă, întunecată, unde se simte pierdut, fiindcă a renunțat la organizarea vieții oferită de casa părintească și încă nu și-a construit structurile interioare pe care le dezvoltăm numai sub impactul experiențelor de viață pe care trebuie să le stăpânim, mai mult sau mai puțin, prin propriile noastre puteri. Din timpuri străvechi pădurea aproape impenetrabilă în care ne rătăcim a simbolizat lumea ascunsă, aproape impenetrabilă, a inconstienței noastre. Dacă am pierdut ordinea care conferea stabilitate fostei noastre vieți și acum trebuie să descoperim cum să devenim noi înșine, după ce am intrat în această sălbăticie cu o personalitate insuficient formată, atunci când

reușim să ne găsim calea vom ieși la lumină cu o umanitate mult dezvoltată*.

În pădurea întunecată eroul din basm întâlnește deseori creația dorințelor și temerilor noastre – vrăjitoarea –, așa cum i se întâmplă unuia dintre cei doi frați din povestea Fraților Grimm. Cui nu i-ar plăcea să posede puterile unei vrăjitoare – sau ale unei zâne ori ale unui vraci – și să le folosească pentru a-și satisface orice dorință, pentru a-și procura toate bunătățile la care jinduiește și a-și pedepsi dușmanii? Și cui nu-i e frică de astfel de puteri dacă altcineva le posedă și ar putea să le folosească împotriva lui? Vrăjitoarea – mai mult decât celelalte creații ale imaginației noastre pe care le-am investit cu puteri miraculoase, zâna și vraciul – în aspectele ei opuse este, pe de o parte, o reîncarnare a mamei integral bune din pruncie și, pe de altă parte, o imagine a mășterei integral rele din timpul crizei oedipiene. Dar ea nu mai este concepută parțial realist, ca o mamă care este integral generoasă și ca opusul ei, măștera, severă și distantă, ci în întregime nerealist, fie de o generozitate supraumană, fie de o nocivitate inumană.

Aceste două aspecte ale vrăjitoarei sunt clar definite în basmele în care eroul pierdut în pădure întâlnește o vrăjitoare de o atractivitate irezistibilă și care, inițial, îi satisface toate dorințele pe parcursul relației dintre ei. Aceasta este mama integral generoasă din pruncie pe care toți sperăm

* Această imagine străveche este evocată de Dante la începutul *Divinei comedii*: „Spre-amiaza vieții noastre muritoare / ajuns, într-o pădure-ntunecoasă / mă rătăcii pierzând dreapta cărare” (traducere de Eta Boeriu – n. tr.). Acolo dă și peste un ajutor „magic”, Virgiliu, care se oferă să-l călăuzească în faimoasa peregrinare ce-l conduce pe Dante mai întâi în infern, apoi în purgatoriu, înainte să ajungă în paradis la finalul călătoriei.

s-o reîntâlnim mai târziu în viață. Preconștient sau inconștient, credința că o vom regăsi cândva ne dă puterea de a părăsi casa părintească. Astfel, într-o manieră proprie basmelor, ni se dă de înțeles că falsele speranțe ne îndeamnă deseori la drum și atunci ne mințim că tot ceea ce dorim este doar o existență independentă.

După ce vrăjitoarea i-a satisfăcut eroului plecat în lume toate dorințele, la un moment dat – de regulă atunci când el refuză să-i mai facă pe plac – se întoarce împotriva lui și îl transformă într-un animal sau într-o stană de piatră. Adică îl privează de toată umanitatea lui. În aceste povești vrăjitoarea amintește de maniera în care mama pre-oedipiană i se înfățișează copilului: integral generoasă atâta vreme cât copilul nu insistă să facă așa cum vrea el și rămâne cu ea într-o legătură simbiotică. Dar când copilul începe să-și impună tot mai mult voința, numărul „nu”-urilor crește în mod natural. Copilul care și-a pus toată încrederea în această femeie, adică și-a legat soarta de a ei – sau cel puțin așa simte –, trăiește acum cea mai profundă deziluzie; cea care i-a dat pâine s-a transformat în stâncă, sau cel puțin așa apare.

Indiferent de detalii, în poveștile de genul „doi frați” vine momentul când frații se diferențiază unul de celălalt, așa cum fiecare copil trebuie să depășească stadiul nediferențiat. Ceea ce se întâmplă atunci simbolizează atât conflictul interior – reprezentat de acțiunile diferite ale celor doi frați – cât și necesitatea de a renunța la o formă de existență pentru a dobândi alta, superioară. Indiferent de vârstă, atunci când o persoană este confruntată cu problema despărțirii de părinți – prin care toți trecem la un moment dat în viață – întotdeauna există dorința de a avea o existență complet independentă față de ceea ce reprezintă părinții

în psihicul persoanei și dorința diametral opusă, de a rămâne strâns legată de ei. Această situație se prezintă într-o formă acută în perioada imediat premergătoare vârstei școlare și în perioada de după terminarea studiilor.

Cei doi frați de Frații Grimm începe prin a impresiona ascultătorul cu ideea că urmează să aibă loc o tragedie dacă frații – cele două aspecte ale personalității – nu se integrează. Începe așa: „Odată ca niciodată erau doi frați, unul bogat și celălalt sărac. Cel bogat era bijutier, iar inima lui era de piatră; cel sărac se descurca făcând mături, iar el era bun și cinstit. Săracul avea doi copii gemeni care semănau ca două picături de apă“.

Fratele cel bun găsește o pasăre de aur și drept consecință, după ce au mâncat inima și ficatul păsării, gemenii dobândesc harul de a găsi în fiecare dimineață câte o monedă de aur sub pernă. Fratele cel rău, bolnav de invidie, îl convinge pe tatăl copiilor că la mijloc e ceva necurat și că, dacă vrea să-și salveze sufletul, va trebui să se despartă de copii. Descumpănit de spusele fratelui mârșav, tatăl își alungă copiii pe drumuri; un vânător îi găsește și îi adoptă. După ce cresc mari, copiii merg în pădure și iau hotărârea de a pleca în lume. Tatăl adoptiv e de acord ca ei să facă asta, iar la despărțire le dă un cuțit care constituie obiectul magic al basmului.

Așa cum am menționat la începutul prezentării temei celor „doi frați“, o caracteristică reprezentativă pentru toate aceste basme este faptul că un talisman vital care semnifică identitatea celor doi trage un semnal de alarmă atunci când unul dintre ei e în mare pericol, ceea ce declanșează eforturile celuilalt de a-l salva. Dacă, așa cum e sugerat mai sus, acești frați reprezintă procese psihice interioare care trebuie să funcționeze împreună pentru ca noi să existăm, atunci

moartea sau putrezirea obiectului magic – adică dezintegrarea lui – sugerează dezintegrarea personalității noastre în cazul în care componentele ei nu cooperează funcțional. În *Cei doi frați* obiectul magic este „un cuțit ascuțit și lustruit“ oferit la plecare de părintele adoptiv, care le spune: „Dacă vă veți despărți vreodată, împlântați cuțitul într-un copac, la o răscruce; când unul dintre voi va face cale întoarsă își va putea da seama cum stau lucrurile cu celălalt, pentru că, dacă partea cuțitului din direcția în care a plecat e ruginită, atunci e mort; dacă a rămas lustruită înseamnă că e viu“.

Gemenii se despart (după ce au împlântat cuțitul în copac) și trăiesc vieți diferite. După multe aventuri, unul dintre frați e transformat în stană de piatră de către o vrăjitoare. Celălalt dă peste cuțit și găsește partea fratelui său ruginită; dându-și seama că acesta a pierit, pleacă în căutarea lui și îl salvează. După ce se regăsesc – simbolul integrării tendințelor discordante din noi –, frații trăiesc fericiți până la adânci bătrâneți.

Punând alături ceea ce se întâmplă între fratele cel bun și cel rău și între cei doi gemeni ai primului, povestea ne sugerează că, dacă două aspecte contradictorii ale personalității rămân separate unul de celălalt, nu ne putem aștepta decât la ce este mai rău: chiar și fratele cel bun e înfrânt, devenind o victimă a vieții. El își pierde copiii pentru că nu reușește să înțeleagă tendințele negative ale naturii noastre – reprezentate de fratele său – și, în consecință, este incapabil să se elibereze de ele. Frații gemeni, prin contrast, după ce au trăit vieți foarte diferite, sar unul în ajutorul celuilalt, ceea ce înseamnă integrare interioară, și, prin urmare, vor avea o viață „fericită“.

* Identitatea gemenilor este evidențiată în mod repetat, deși simbolic. Spre exemplu, ei se întâlnesc cu un iepure, o vulpe, un lup,

CELE TREI GRAIURI

Realizarea integrării

Dacă vrem să înțelegem cine suntem cu adevărat, trebuie să ne familiarizăm cu procesele intime ale minții noastre. Dacă vrem să funcționăm eficient, trebuie să integrăm tendințele discordante inerente ființei noastre. Izolarea acestor tendințe și proiectarea lor în forma unor personaje distincte, ca în *Frățiorul și surioara* și *Cei doi frați*, constituie una dintre modalitățile în care basmele ne ajută să vizualizăm și să înțelegem mai bine ce se petrece în sinea noastră.

O altă abordare prin care basmul arată că această integrare este de dorit este cea simbolizată de un singur personaj care se confruntă pe rând cu aceste tendințe diverse, acumulându-le în personalitatea sa până se combină toate în interior, conform nevoii de a câștiga o independență și umanitate totale. Basmul Fraților Grimm *Cele trei graiuri* este o poveste de acest gen. Are o intrigă cu origine foarte veche, versiuni ale ei putând fi semnalate în multe țări europene și asiatice. În ciuda vechimii respectabile, acest basm fără vârstă poate fi citit de parcă ar fi fost scris special pentru adolescentul de astăzi, pentru a-i vorbi despre conflictul lui cu părinții sau incapacitatea lor de a înțelege ce anume îi face să vibreze pe adolescenți.

un urs și în final cu un leu. Cruță viața acestor animale și, drept recunoștință, fiecare le oferă doi pui de-ai lor. Când se despart, fiecare ia cu el câte un exemplar al acestei perechi de animale, care rămân însoțitorii lor credincioși. Animalele colaborează în mod repetat și astfel își ajută stăpânii să evite pericole majore. Ceea ce demonstrează încă o dată, în stil de basm, că o viață reușită necesită colaborarea, integrarea aspectelor vădit disparate ale personalității noastre – simbolizate aici de deosebirile dintre iepure, vulpe, lup, urs și leu.

Povestea începe cu: „Trăia odată în Elveția un conte bătrân care avea un singur fiu, dar cam prostănac, pentru că nu era în stare să învețe nimic. Așa că tatăl i-a spus: «Ascultă, fiule, nu pot să-ți bag nimic în cap, oricât de tare aș încerca. Trebuie să pleci de la mine. Te voi da pe mâna unui mare înțelept, să încerce și el să vadă ce s-ar putea face cu tine»³⁴. Fiul studiază timp de un an cu acest înțelept. Când se întoarce, tatăl e dezgustat să audă că tot ce a învățat este „ce spun câinii când latră”. Trimis pentru încă un an de studii cu un alt înțelept, fiul se întoarce să-i comunice că a deprins „ce spun păsările când ciripesc”. Furios pe fiul care a irosit alt an, tatăl îl amenință: „Te voi trimite la un al treilea înțelept, dar, dacă nici de data asta nu înveți nimic, nu-ți voi mai fi tată”. Când se încheie anul, răspunsul fiului la întrebarea ce a învățat este „ce spun broaștele cu orăcăitul lor”. Mânios foc, tatăl își alungă fiul, ordonându-le slujitorilor să-l ducă în pădure și să-l ucidă. Dar slujitorilor li se face milă de el și doar îl părăsesc în pădure.

Multe basme încep atunci când copiii sunt alungați de acasă, un eveniment ce se întâmplă în două forme de bază: copiii pre-puberi sunt forțați să plece singuri (*Frățiorul și surioara*) sau sunt abandonați undeva și nu se mai pot întoarce (*Hänsel și Gretel*); iar tinerii adolescenți sau puberi sunt dați pe mâna unor servitori cărora li s-a ordonat să-i ucidă, dar sunt cruțați pentru că servitorilor li se face milă și doar pretind că au omorât copilul (*Cele trei graiuri*, *Albă-ca-Zăpada*). În prima ipostază este ilustrată teama copilului de a fi abandonat; în cea de-a doua, teama de represalii.

Faptul de a fi „alungat” poate fi resimțit inconștient fie ca o dorință a copilului de a se debarasa de părinte, fie ca o convingere tănuită că părintele este cel care dorește să scape de el. Trimiterea copilului în lumea largă sau

abandonarea lui într-o pădure simbolizează atât dorința părintelui ca el, copilul, să devină independent, cât și dorința copilului de a deveni independent sau anxietatea legată de acest lucru.

În acest gen de povești copilul este pur și simplu abandonat – ca Hânsel și Gretel – pentru că anxietatea vârstei pre-puberale îi spune că „dacă nu sunt cuminte și ascultător, dacă îi necăjesc pe părinți, ei nu vor mai avea grijă de mine; și s-ar putea chiar să mă părăsească”. Copilului puber, mult mai încrezător că poate să-și poarte de grijă, îi e mai puțin teamă de abandon și, prin urmare, are mai mult curaj să-și înfrunte părintele. În poveștile în care copilul este dat pe mâna unui servitor pentru a fi ucis, el a amenințat dominația sau respectul de sine al părintelui, cum e cazul Albei-ca-Zăpada, care îndrăznește să fie mai frumoasă decât regina. În *Cele trei graiuri* autoritatea paternă a contelui este pusă sub semnul îndoielii prin faptul că fiul, în mod evident, nu învață ce crede tatăl că ar trebui să învețe.

Deoarece părintele nu ucide copilul, ci îl încredințează unui servitor însărcinat cu săvârșirea crimei, iar servitorul îl eliberează, acest lucru ne sugerează că la un anumit nivel conflictul nu este cu adulții în general, ci numai cu părinții. Ceilalți adulți ajută copilul cât de mult pot s-o facă fără a intra într-un conflict direct cu autoritatea părintelui. La un alt nivel asta indică faptul că, în ciuda anxietății pe care i-o provoacă unui copil ideea că părintele are drept de viață și de moarte asupra lui, lucrurile nu stau chiar așa – pentru că, oricât de mândros ar fi părintele, nu își varsă furia direct asupra copilului, ci face apel la un intermediar, cum ar fi servitorul. Din moment ce planul părintelui nu este dus la bun sfârșit, concluzia poate fi că părintele suferă de o neputință inerentă atunci când abuzează de autoritatea lui.

Poate că dacă mai mulți dintre adolescenții noștri ar fi crescut cu basme, ar simți (fără să conștientizeze) că nu cu lumea adultă sau cu societatea intră ei în conflict, ci numai cu părinții lor. Mai mult, oricât de amenințător poate apărea un părinte la un moment dat, pe termen lung copilul întotdeauna învinge, iar părintele este cel înfrânt, așa cum finalul acestor povești arată extrem de limpede. Copilul nu numai că supraviețuiește, ci devine mai puternic decât părinții săi. Această convingere, atunci când e consolidată în inconștient, îi permite adolescentului să fie încrezător în ciuda tuturor dificultăților de evoluție de care suferă, pentru că are încredere într-o victorie viitoare.

Desigur, dacă mai mulți adulți ar fi fost expuși în copilărie la mesajul basmelor și ar fi profitat de ele, ar mai putea să recunoască vag, la maturitate, cât de ridicol este orice părinte care crede că știe ce ar trebui să-l intereseze pe copilul lui să învețe, simțindu-se amenințat dacă adolescentul nu i se supune în această privință. Întorsătura ironică din *Cele trei graiuri* este că însuși tatăl alege înțelepții și își trimite fiul la studii, ca apoi să fie revoltat de cele învățate de acesta. Ceea ce demonstrează că părintele modern care își trimite copiii la facultate și apoi este furios pe ce învață acolo sau pe felul în care asta îl schimbă nu e chiar așa o noutate pe scena istoriei.

Pe de o parte, copilul dorește ca părinții să se împotrivească eforturilor lui de a căpăta mai multă libertate; pe de altă parte, se teme de împotrivirea și de eventuala lor răzbunare. Copilul dorește asta pentru că ar demonstra că părintele e incapabil să se desprindă de el, ceea ce dovedește importanța copilului în viața lui. A deveni bărbat sau femeie înseamnă de fapt a înceta să mai fie copil, o idee care nu-i trece prin cap copilului prepuber, dar de

care adolescentul își dă seama. Dacă dorește ca părintele să nu mai aibă o putere părintească asupra lui, în inconștient copilul simte că și-a distrus părintele (din moment ce vrea să-i anuleze puterea) sau că e pe cale s-o facă. E firesc atunci să creadă că părintele va încerca să se răzbune.

În *Cele trei graiuri* un fiu acționează în mod repetat împotriva voinței tatălui și își afirmă personalitatea făcând acest lucru; în același timp, el neutralizează forțele părintești ale tatălui prin acțiunile sale. De aceea se teme că tatăl lui îl va distruge.

Astfel, eroul din *Cele trei graiuri* pleacă în lumea largă. La început ajunge într-un ținut aflat la mare ananghie pentru că lătratul furios al câinilor sălbatici nu lasă pe nimeni să se odihnească; mai rău, la anumite ore un om trebuie oferit câinilor spre a fi devorat. Cum eroul le înțelege graiul, câinii îi spun de ce sunt atât de cruzi și ce vor în schimb pentru a se potoli. Când li se satisface dorința, lasă țara în pace, iar eroul rămâne acolo o vreme.

După câțiva ani eroul s-a mai maturizat și decide să meargă la Roma. Pe drum, orăcăitul broaștelor îi dezvăluie viitorul, ceea ce îl pune pe gânduri. Ajuns la Roma, află că papa tocmai murise, iar cardinalii nu se pot hotărî pe cine să aleagă drept papă. Exact în momentul în care cardinalii decid că e nevoie de un semn miraculos pentru a desemna viitorul papă, doi porumbei albi ca neaua aterizează pe umerii eroului. Întrebat dacă ar accepta să devină papă, el nu știe dacă merită acest lucru; dar porumbeii îl sfătuiesc să accepte. Astfel, e uns papă, exact cum prorociseră broaștele. Când vine vremea să cânte în timpul liturghiei și nu știe cuvintele, porumbeii, care stau mereu pe umerii lui, i le șoptesc la ureche.

Aceasta este povestea unui adolescent ale cărui nevoi nu sunt înțelese de tatăl care îl crede prost. Copilul nu

evoluează așa cum crede tatăl că se cuvine, ci insistă cu încăpățănare să învețe ce crede el că trebuie. Pentru a reuși să se împlinească, tânărul trebuie mai întâi să se familiarizeze cu eul lui lăuntric, un proces pe care nici un tată nu-l poate îndruma, chiar dacă își dă seama de importanța inițierii, ceea ce nu este cazul tatălui din poveste.

Fiul din acest basm este tânărul care se caută pe sine. Cei trei înțelepți din trei colțuri diferite ale lumii la care fiul ajunge pentru a cunoaște lumea și pe sine reprezintă acele aspecte ale propriei sale ființe și ale realității până acum necunoscute lui, pe care trebuie să le exploreze, ceea ce nu poate face când e ținut în casa părintească.

De ce a deprins mai întâi eroul graiul câinilor, apoi pe cel al păsărilor și în final pe al broaștelor? Aici întâlnim o altă variantă a importanței numărului trei. Apa, pământul și aerul sunt cele trei elemente în mijlocul cărora se desfășoară viața noastră. Omul este un animal care trăiește pe pământ, asemeni câinilor. Câinii sunt animalele care trăiesc cel mai aproape de om. Animale care, pentru un copil, se aseamănă cel mai mult cu omul, dar reprezintă în același timp libertatea instinctuală – libertatea de a mușca, de a se ușura când le vine și de a se angaja în acte sexuale fără rețineri – și valorile superioare, ca loialitatea și prietenia. Câinii pot fi îmblânziți ca să-și înfrâneze mușcăturile agresive și pot fi dresați să-și controleze excrețiile. Prin urmare, pare normal ca graiul câinilor să fie primul și cel mai ușor de învățat. S-ar părea că un câine reprezintă eul uman – acel aspect al personalității cel mai apropiat minții, fiindcă are funcția de a regla relațiile omului cu alții și cu lumea înconjurătoare. Câinii au îndeplinit acest rol din vremuri imemorabile, ajutându-l pe om să se apere de dușmani și arătându-i noi modalități de a se raporta la sălbăticie și la fiare.

Păsările care zboară sus pe cer simbolizează un alt fel de libertate – libertatea sufletului de se înălța, de a se detașa de ceea ce ne leagă de existența noastră pământească, atât de bine reprezentată de câini și broaște. Păsările reprezintă în această poveste supraeul, cu urmărirea unor teluri înalte și idealuri, cu avântul spre perfecțiuni fanteziste și imaginare.

Dacă păsările reprezintă supraeul, iar câinii eul, broaștele simbolizează cea mai veche parte a identității umane, sinele. Ar putea părea o conexiune forțată ideea că broaștele reprezintă procesul evolutiv prin care în vremuri imemorabile animalele care trăiesc acum pe pământ, inclusiv omul, s-au deplasat dintr-un mediu acvatic pe uscat. Dar chiar și astăzi ne începem viața înconjurați de un mediu acvatic pe care îl părăsim doar la naștere. Broaștele trăiesc mai întâi în apă, sub formă de mormoloci, apoi se metamorfozează și supraviețuiesc în ambele elemente. Broaștele constituie o formă de viață apărută într-o etapă a evoluției vieții animale care o precede atât pe cea a câinilor cât și pe cea a păsărilor, așa cum sinele este acel segment al personalității care există înaintea eului și supraeului.

Astfel, dacă la cel mai profund nivel broaștele ar putea simboliza existența noastră primară, la un nivel mai accesibil ele reprezintă capacitatea noastră de a evolua de la un stadiu inferior la unul superior al existenței. Dacă am vrea să mergem mai departe, am putea afirma că deprinderea limbajului câinilor și păsărilor constituie precondiția dobândirii celei mai importante abilități – aceea de a ne transforma pe noi înșine dintr-o formă de existență inferioară într-una superioară. Broaștele ar putea simboliza atât cel mai de jos și mai primitiv stadiu al existenței noastre, cât și desprinderea de acesta. Ceea ce e similar cu evoluția

de la impulsurile arhaice de a obține cele mai elementare satisfacții la un eu matur capabil să valorifice vastele resurse ale planetei pentru satisfacerea nevoilor sale.

Implicit, această poveste demonstrează că simpla înțelegere a tuturor aspectelor lumii și ale existenței noastre în ea (pământ, apă, aer), precum și a vieții noastre interioare (sine, eu, supraeu) nu ne este de prea mare folos. Profităm semnificativ de o astfel de înțelegere numai dacă o adaptăm relațiilor noastre cu realitatea. A deprinde graiul câinilor nu este suficient; trebuie să înțelegem și ce reprezintă câinii. Câinii fioroși, al căror grai eroul trebuie să-l învețe înainte ca orice aspirație umană superioară să devină posibilă, simbolizează pornirile agresive, violente și distructive din om. Dacă rămânem alienați de aceste porniri, atunci ele ne pot distruge așa cum câinii îi devorează pe unii oameni.

Câinii sunt strâns legați de posesivitatea anală, pentru că ei păzesc o mare comoară, ceea ce le explică ferocitatea. Odată ce aceste presiuni violente sunt înțelese, odată ce s-a ajuns la un dialog cu ele (simbolizat prin deprinderea graiului câinilor), eroul le poate înlănzi, ceea ce duce la un profit iminent: comoara păzită cu atâta fervoare de câini devine accesibilă. Dacă inconștientul este tratat prietenos și i se oferă ceea ce i se cuvine – eroul hrănește câinii –, atunci ceea ce a fost cu atâta înverșunare ținut secret, reprimările, devine accesibil și se transformă din dăunător în benefic.

Învățarea graiului păsărilor vine în mod natural după cel al câinilor. Păsările simbolizează înaltele aspirații ale supraeului și ale eului ideal. Atunci, după ce ferocitatea sinelui și posesivitatea anală au fost înfrânte, iar supraeul lui s-a afirmat (deprinzând graiul păsărilor), eroul este pregătit să se confrunte cu amfibianul arhaic și primitiv. Acest fapt ne sugerează că eroul își stăpânește sexualitatea, care

în limbajul basmului este indicată prin deprinderea graiului broaștelor. (Motivul pentru care broaștele reprezintă sexualitatea în basme va fi discutat mai târziu, în analiza *Regelui broască*.) În același timp, e logic ca broaștele, care pe parcursul propriului lor ciclu existențial evoluează de la o formă inferioară la una superioară, să-i comunice eroului iminenta transformare într-o formă superioară de existență, aceea de papă.

Porumbeii albi – care în simbolismul religios reprezintă Sfântul Duh – îl inspiră pe erou și îi dau capacitatea de a obține cea mai înaltă poziție de pe pământ; o câștigă pentru că a învățat să-i înțeleagă pe porumbei și să le asculte sfatul. Eroul a atins cu succes integrarea personalității, după ce a învățat să descifreze și să-și stăpânească sinele (câinii fioroși), să se supună supraeului (păsările), fără a i se abandona în totalitate, și să sublimeze atent informațiile furnizate de către broaște (sexualitate).

Nu cunosc un alt basm care să descrie atât de concis procesul prin care un adolescent atinge cea mai desăvârșită împlinire în forul său interior și în lume. După obținerea unei astfel de integrări, eroul este persoana cea mai potrivită pentru cea mai înaltă poziție din lume.

CELE TREI PENE

Prăslea ca prostănac

Numărul trei din basme pare a se referi deseori la ceea ce psihanaliza percepe drept cele trei aspecte ale minții: sine, eu și supraeu. Parțial, acest lucru poate fi confirmat de altă poveste a Fraților Grimm, *Cele trei pene*.

În acest basm nu atât tripla diviziune a minții umane este simbolizată, cât necesitatea de a ne familiariza cu inconștientul, de a învăța să-i apreciem puterile și să-i folosim resursele. Eroul din *Cele trei pene*, deși e considerat prost, iese victorios pentru că se supune acestei necesități, în timp ce competitorii săi, care se bazează pe „intelligență”, rămân blocați la suprafața lucrurilor și se dovedesc a fi cei proști. Ridiculizarea fratelui mai „simplu”, cel care rămâne aproape de fondul natural, urmată de victoria lui asupra lor, ne sugerează că o conștiință care s-a separat de sursele ei inconștiente duce la rătăcire.

Tema de basm a copilului abuzat și respins de frații mai mari este bine cunoscută de-a lungul istoriei în special sub forma *Cenușăresei*. Dar poveștile care se axează pe copilul prostănac, precum *Cele trei graiuri* și *Cele trei pene*, au altă intrigă. Nefericirea copilului „prost”, disprețuit de restul familiei, nu este menționată. Prostia lui e enunțată ca un fapt de viață ce nu pare să-l deranjeze prea mult. Uneori ni se dă senzația că „prostănacului” nu-i pasă de condiția lui, din moment ce ceilalți nu așteaptă nimic de la el. Aceste povești debutează atunci când viața neinteresantă a prostănacului este întreruptă de o corvoadă – ca atunci când contele își trimite fiul la școală. Nenumăratele basme în care eroul este la început descris ca un prostănac necesită o analiză a tendinței noastre de identificare cu el cu mult înainte de a se dovedi superior celor care îl desconsideră.

Un copil mic, oricât de inteligent ar fi, se simte stupid și inadecvat atunci când este confruntat cu complexitatea lumii care îl înconjoară. Oricine altcineva pare să știe cu mult mai mult decât el și să fie cu mult mai capabil. De aceea multe basme încep prin a prezenta eroul ca fiind disprețuit sau considerat prost. Acestea sunt și sentimentele

copilului despre el însuși, sentimente proiectate nu atât asupra lumii, cât asupra părinților și fraților mai mari.

Chiar și atunci când în unele basme, precum *Cenușăreasa*, ni se spune că eroul a trăit fericit înainte de a fi năpăstuit, această perioadă nu este descrisă ca una în care copilul ar fi fost competent. Copilul era fericit pentru că nu se aștepta nimic de la el; primea tot ce-i trebuia. Incapacitatea unui copil de a face ceea ce fac frații mai mari sau adulții, care îi provoacă teama că este prost, nu este vina lui – de altfel basmul, care nu explică niciodată de ce copilul e considerat prost, este corect din punct de vedere psihologic.

În privința stării de conștiință a copilului, nu s-a întâmplat nimic pe parcursul primilor ani de viață, pentru că în cursul normal al evenimentelor el nu-și amintește să fi avut vreun conflict interior înainte ca părinții să-și fi exprimat anumite cerințe care se ciocneau cu dorințele copilului. În parte, aceasta este cauza pentru care copilul intră în relații conflictuale cu restul lumii, iar internalizarea acestor cerințe contribuie la consolidarea supraeului și la conștientizarea conflictelor interioare. Prin urmare, acești ani de început rămân în amintire ca lipsiți de conflicte și fericiți, dar și fără conținut. Basmul redă asta ca perioada în care nimic nu s-a întâmplat în viața copilului, până când acesta a devenit conștient de conflictele dintre el și părinți, precum și de cele din sinea lui. A fi „idiot” sugerează un stadiu nediferențiat de existență care precede luptele dintre sinele, eul și supraeul unei personalități complexe.

La cel mai elementar și mai direct nivel, basmele în care eroul este cel mai tânăr și mai prost îi oferă copilului consolare și speranța în viitor, de care are cea mai mare nevoie. Deși copilul are o părere nu prea bună despre el însuși – pe care o proiectează în păreri altele despre el – și îi e teamă

că nu va realiza niciodată nimic, povestea demonstrează că este deja pe cale de a-și da seama de potențialul lui. În timp ce fiul învață limba câinilor, apoi pe cea a păsărilor și a broaștelor, în *Cele trei graiuri*, tatăl vede în asta numai dovada evidentă a prostiei acestuia, dar de fapt fiul a făcut pași importanți spre individualitatea lui. Deznodământul acestor povești îi spune copilului că acela care a fost considerat de el însuși și de ceilalți cel mai puțin capabil îi va depăși totuși pe toți.

Un astfel de mesaj este cel mai convingător prin repetarea poveștii. Când i se spune pentru prima oară un basm despre un erou „prost”, copilul poate nu-și permite să se identifice cu el, indiferent cât de stupid se simte el însuși. Ar fi prea periculos, prea contrar iubirii de sine. Numai atunci când se simte pe deplin asigurat de superioritatea dovedită a eroului, grație ascultării repetate a basmului, își permite să se identifice cu eroul de la bun început. Și numai pe baza unei astfel de identificări povestea îi poate oferi copilului încurajarea că părerea depreciativă despre sine însuși este greșită. Înainte de a avea loc identificarea, povestea prezintă o importanță infimă pentru copil ca persoană. Dar pe măsură ce ajunge să se identifice cu eroul stupid sau defăimat al basmului, despre care știe că își va dovedi superioritatea în final, copilul începe să-și realizeze potențialul.

Rățușca cea urâtă a lui Hans Christian Andersen este povestea unei păsări despre care nimeni nu are o părere foarte bună, ca puișor, dar care la final își dovedește superioritatea în fața tuturor celor care au batjocorit-o și au râs de ea. Povestea conține chiar și elementul eroului cel mai tânăr, ultimul născut, din moment ce toate celelalte rățuște au spart ouăle cu ciocul și au intrat în lume mai devreme. Ca majoritatea poveștilor lui Andersen, și aceasta, oricât

de fermecătoare ar fi, este mai mult o poveste pentru adulți. Desigur, copiii o apreciază și ei, dar povestea nu îi este de mare ajutor unui copil; deși îi place, îi îndreaptă fantezia într-o direcție greșită. S-ar putea ca un copil care se simte neînțeles și neapreciat să dorească să fie o ființă cu totul diferită, dar el știe că nu e cazul. Șansele lui de succes în viață *nu* înseamnă să se transforme într-o ființă diferită, așa cum rățușca ajunge lebădă, ci să dobândească unele calități superioare și să depășească performanțele celorlalți, rămânând de aceeași natură ca părinții și frații lui. În basmele adevărate constatăm că, prin oricât de multe transformări trece un erou, fiind preschimbat inclusiv în animal sau chiar în stâncă, în final el este întotdeauna o ființă umană, așa cum a pornit la drum.

A încuraja un copil să creadă că natura lui e diferită, oricât de mult i-ar plăcea ideea aceasta, îl poate îndrepta într-o direcție opusă de cea sugerată de basm: că trebuie să facă ceva pentru a-și dobândi superioritatea. În *Rățușca cea urâtă* nu este exprimată vreo necesitate de a realiza ceva. Totul e predestinat și decurge ineluctabil, indiferent dacă eroul întreprinde sau nu ceva, în timp ce într-un basm tocmai acțiunile eroului sunt cele care-i modifică viața.

Faptul că soarta omului este inexorabilă – o viziune deprimantă a lumii – este la fel de clar în deznodământul fericit din *Rățușca cea urâtă* ca și în finalul trist din *Fetița cu chibrituri* a lui Andersen, o poveste profund emoționantă, dar nu prea potrivită pentru identificare. În suferința lui, un copil ar putea într-adevăr să se identifice cu eroina, dar atunci nu va ajunge decât la un pesimism sau defetism extreme. *Fetița cu chibrituri* este o poveste moralizatoare despre cruzimea din lume; inspiră compasiune pentru cei năpăstuiți. Dar un copil năpăstuit nu are nevoie

de compasiune pentru alții aflați în aceeași situație, ci mai degrabă de convingerea că își poate schimba soarta.

Atunci când eroul unui basm nu este singur la părinți, ci unul dintre copii, când este cel mai puțin înzestrat, dar și cel mai nedreptățit de la bun început (deși în final îi depășește cu mult pe cei care inițial îi erau superiori), el este aproape întotdeauna al treilea copil. Acest lucru nu reprezintă în mod necesar sentimentul de rivalitate fraternă al celui mai tânăr; gelozia este la fel de acută și în cazul unui copil mai în vârstă. Dar, pentru că fiecare copil se vede uneori ca fiind cel mai asuprit din familie, acest lucru este sugerat în basme prin faptul că el este fie cel mai mic, fie cel mai desconsiderat, fie ambele. Dar de ce este așa de des al treilea?

Pentru a înțelege motivul, va trebui să luăm în considerare încă o semnificație a numărului trei din basme. Cenușăreasa este oropsită de cele două surori vitrege, care o fac să-și asume nu doar poziția cea mai de jos, dar și a treia în rang; același lucru se întâmplă și cu personajul principal din *Cele trei pene* și din nenumărate alte basme în care eroul pornește de jos. O altă caracteristică a acestor povești este că restul fraților sau surorilor se deosebesc cu greu unii de alții; ei arată și se comportă identic.

Atât în conștient cât și în inconștient, numerele reprezintă persoane: situații de familie și relații. Ne dăm foarte bine seama că „unu” ne reprezintă pe noi înșine în relație cu restul lumii. „Doi” simbolizează un duo, un cuplu, precum în iubire sau într-o relație matrimonială. „Doi contra unu” reprezintă lipsa de corectitudine față de cineva complet surclasat într-o competiție. În subconștient și în vise, „unu” reprezintă fie subiectul, așa cum o face și în mintea conștientă, fie – mai ales în cazul copiilor – părintele dominant. Pentru adulți „unu” se referă și la cineva care are

putere asupra lor, cum ar fi șeful. În mintea copilului, „doi“ de regulă reprezintă părinții, iar „trei“ chiar pe el, copilul raportat la părinți, nu la frați. De aceea, oricare ar fi rangul în ierarhia fraților, numărul trei se referă întotdeauna la copilul în cauză. Atunci când într-un basm un copil este cel de-al treilea, ascultătorul se identifică rapid cu acesta pentru că, în forma de bază a familiei, copilul este cel de-al treilea, indiferent dacă este cel mai mare, mijlociul sau cel mai mic dintre frați.

A-i depăși pe ceilalți doi semnifică în inconștient o performanță superioară celei a părinților. În raport cu ei, copilul se simte oropsit, insignifiant, neglijat; a-i întrece înseamnă a-și câștiga propriul loc, mult mai important decât ar fi depășirea unui frate sau a unei surori. Însă, fiindcă unui copil îi este atât de greu să admită în sinea lui cât de mare îi este dorința de a-și depăși părinții, în basm este camuflată ca o victorie asupra fraților care îl desconsideră.

Numai în comparație cu părinții e logic ca „al treilea“, copilul, să fie la început atât de incompetent sau leneș, un prostănac; și numai în comparație cu ei recuperează atât de minunat în timp ce crește. Copilul poate realiza acest lucru numai dacă este ajutat, învățat și sprijinit de o persoană mai în vârstă; așa cum un copil poate egala sau depăși nivelul părinților cu ajutorul unui profesor adult. În *Cele trei grainuri*, cei trei înțelepți din țări străine fac posibil acest lucru; în *Cele trei pene*, o broască bătrână, foarte asemănătoare cu o bunică, îl va ajuta pe fiul cel mic.

Cele trei pene începe astfel: „A fost dată ca niciodată un rege care avea trei fii. Doi dintre ei erau deștepți și sprinteni, dar al treilea nu prea vorbea, era cam *simplu* și nu i se spunea decât «prostănacul». Cum regele îmbătrânea și se simțea tot mai slăbit, gândindu-se că va muri, nu se putea

hotărî căruia dintre fii să-i lase moștenire regatul. Așa că le-a spus: «Plecați în lume, iar cel care îmi va aduce cel mai frumos covor va fi rege după moartea mea». Ca să nu se iște vreo bătaie între ei, i-a scos din castel, a suflat trei pene în vânt, apoi a spus: «Încotro zboară ele, acolo veți merge și voi». O pană a zburat spre răsărit, alta spre apus, iar a treia drept înainte, nu departe, și a căzut curând pe pământ. Un frate a luat-o la dreapta, altul la stânga și amândoi făceau haz de prostănac pentru că trebuia să rămână unde căzuse a treia pană, pe loc. Prostănacul s-a așezat pe pământ, trist. După o vreme, a văzut că lângă pană se afla un chepeng. L-a ridicat, a văzut niște trepte și a coborât...”

A sufla o pană în vânt și a o urmări, dacă ești nehotărât încotro s-o apuci, este un vechi obicei german. Multe alte versiuni ale acestei povești, grecești, slave, finlandeze și indiene, se referă la trei săgeți slobozite în aer pentru a determina direcția în care frații trebuie să pornească³⁵.

Astăzi n-ar avea sens ca un rege să decidă succesiunea la tron în favoarea fiului care aduce acasă cel mai frumos covor, dar în trecut acestea erau cele mai complicate împletituri și țesături; iar ursitoarele țesau *panza* care decidea soarta omului. Astfel spus, ceea ce le comunică de fapt regele e că ursitoarele sunt cele care trebuie să decidă.

Coborârea în bezna pământului constituie o cufundare în infern. Prostănacul călătorește în interior, în timp ce frații colindă exteriorul. Nu cred că e deplasat să interpretăm călătoria prostănacului ca o incursiune în propriul său inconștient. Această posibilitate a fost sugerată chiar de la începutul poveștii, când inteligența fraților contrastează cu simplitatea și muțenia prostănacului. Inconștientul ne vorbește mai mult prin imagini decât prin cuvinte și este lipsit de complicațiile intelectului. Mai mult – asemeni

prostănacului –, este socotit drept aspectul inferior al minții noastre în comparație cu eul și supraeul, dar atunci când e corect exploatat devine acea parte a personalității care ne poate furniza cea mai mare forță spirituală.

După ce coboară treptele, prostănacul ajunge în fața unei alte uși, care se deschide singură. Pătrunde într-o cameră unde tronează o broască mare și grasă, înconjurată de mormoloci. Îl întrebă ce dorește. Prostănacul îi cere cel mai frumos covor, care i se dăruiește pe loc. În alte versiuni apare alt animal care îi oferă prostănacului ceea ce îi trebuie, dar întotdeauna e vorba de un animal, sugerându-ne că prostănacul este capabil să triumfe datorită naturii sale animale, forțelor simple și primitive din noi. Broasca apare ca un animal grosolan, de la care nu ne așteptăm în mod normal să furnizeze lucruri minunate. Dar această natură telurică, când este bine folosită pentru scopuri înalte, se dovedește superioară deșteptăciunii superficiale a celor doi frați, care adoptă calea ușoară rămânând la suprafața lucrurilor.

Ca de obicei în poveștile de acest gen, ceilalți frați nu sunt deloc diferențiați. Ei acționează atât de asemănător încât ne-am putea mira de ce e nevoie de mai mult de unul pentru ca basmul să-și poată demonstra punctul de vedere. Se pare că nediferențierea lor este importantă, fiindcă simbolizează faptul că personalitățile lor sunt nediferențiate. Pentru a convinge ascultătorul este necesar să avem mai mult de un frate. Frații funcționează doar în virtutea unui eu sărăcit, din moment ce e izolat de sursa lui de viață și creativitate, sinele. Însă lor le lipsește și supraeul; n-au nici o idee despre principiile nobile și sunt satisfăcuți de ceea ce le cade în brațe. Povestea continuă: „Dar ceilalți doi frați l-au crezut pe cel mic atât de nătăflet încât și-au închipuit că se va întoarce cu mâna goală. «De ce să ne

ostenim noi să căutăm?» și-au zis ei, luând niște zdrențe grosolane de la primele neveste de ciobani ieșite în cale și ducându-i-le regelui”.

Când fratele cel mic se întoarce, odată cu ceilalți doi, aducând frumosul covor, regele e uimit și declară că regatul va fi de drept al prostănacului. Dar cei doi frați nu sunt de acord și cer să fie supuși unei noi încercări. De data aceasta învingătorul va trebui să aducă cel mai frumos inel. Urmează din nou ritualul celor trei pene suflate în aer care zboară în exact aceleași direcții. Prostănacul primește un inel superb de la broasca și câștigă întrecerea, pentru că „ceilalți doi au făcut mare haz la gândul că prostănacul va încerca să-și facă rost de un inel de aur, așa că nu s-au omorât cu firea și au desprins un inel de căpăstru pe care i l-au adus regelui”.

Cei doi frați mai în vârstă îl asaltează pe rege cu noi rugăminți până e de acord cu o nouă încercare, iar de data aceasta cel care va aduce acasă cea mai frumoasă femeie va câștiga. Succesiunea evenimentelor precedente se repetă și a treia oară. Cu o diferență, în ceea ce-l privește pe prostănac. Coboară ca înainte la broasca cea grasă și îi spune că trebuie să-și găsească mireasă pe cea mai frumoasă femeie. De data aceasta, broasca nu-i oferă pe tavă ce i se cere, ca înainte. Acum îi întinde un nap galben scobit la care sunt înhămați șase șoricei. Întristat, prostănacul o întreabă ce să facă cu lucrul acela, iar broasca îi răspunde: „Alege unul dintre mormolocii mei și pune-l înăuntru”. El alege unul dintr-un cerc de mormoloci și îl așază în scobitura napului. Îndată ce face asta, mormolocul se transformă într-o fecioară frumoasă foc, napul devine o caleașcă, iar șoricelii niște cai. Prostănacul o îmbrățișează pe frumoasă și pleacă împreună la regele tată. „Au sosit și frații lui. Însă ei nu se

sinchiseră prea tare, se mulțumiseră cu primele țărânci ieșite în cale. După ce le-a privit pe toate cele trei mirese, regele le-a spus tuturor: «După moartea mea, regatul va fi al celui mai tânăr».

Cei doi frați obiectează din nou și propun ca fiecare dintre femeile aduse acasă să sară printr-un cerc care atârna în holul palatului, fiindcă ei o suspectează pe prețioasa prostănacului incapabilă de un astfel de efort. Țărâncuțele aduse de frații mai mari sunt însă atât de neîndemânatică încât își rup oasele în timpul întrecerii, dar frumoasa prostănacului, provenită din hruba broaștei, sare cu ușurință prin cerc. În acest moment toată opoziția încetează. Prostănacul „a moștenit coroana și a domnit vreme îndelungată, cu mare înțelepciune”.

Cei doi frați au căutat numai la suprafață și s-au ales numai cu lucruri grosolane, în pofida presupusei lor deșteptăciuni, ceea ce ne sugerează limitările intelectului care nu provine din forțele inconștientului (atât ale sinelui cât și ale supraeului) și nu se bazează pe acestea.

Extraordinara frecvență cu care numărul trei apare în basme a mai fost discutată, ca de altfel și posibilele lui semnificații. În această poveste este evidențiat chiar mai mult decât în altele. Avem trei pene, trei frați, trei încercări – cu variațiunea unei a patra. Am insinuat deja care ar putea fi implicațiile frumosului covor. Povestea ne spune că acela adus acasă de prostănac era „atât de frumos și de fin, încât nu se putea să fi fost țesut pe pământ”, iar „inelul cu pietre neprețuite strălucea și era atât de minunat, încât nici un bijutier pământean nu l-ar fi putut crea”. Ceea ce a primit prostănacul în dar nu sunt lucruri de rând, ci obiecte de artă.

Făcând încă o dată apel la subtilitățile psihanalizei, am putea afirma că inconștientul constituie sursa artei, izvorul

vital din care iese această; că ideile supraeului o șlefuiesc; și că forțele eului sunt cele care pun în aplicare ideile conștiente și inconștiente care însuflețesc opera de artă. Astfel, într-o anumită privință, obiectele de artă simbolizează integrarea personalității. Grosolănia lucrurilor aduse acasă de cei doi frați pune și mai mult în valoare, prin comparație, măiestria obiectelor prezentate de prostănac, în urma eforturilor lui de a trece testele la care a fost supus.

Nici un copil care se gândește la povestea aceasta nu se poate abține să se întrebe de ce frații, care puteau să-și dea seama după primul test că prostănacul nu trebuie subestimat, nu s-au străduit mai mult la al doilea și al treilea test. Dar copilul va înțelege curând că, deși cei doi frați erau deștepți, nu erau în stare să învețe din experiență. Separați de inconștient, nu aveau cum să evolueze, nu știau să aprecieze lucrurile alese și nu erau capabili să remarce deosebirile calitative. Alegerile lor erau la fel de nediferențiate ca propria lor personalitate. Faptul că erau deștepți și totuși nu au reușit să-și îmbunătățească performanțele înseamnă că vor rămâne permanent la suprafața fără valoare a lucrurilor.

De două ori broasca grasă îi procură prostănacului lucrurile de care are nevoie. Să cobori în inconștient și să aduci la lumină ce ai dezgropat acolo este mult mai bine decât să rămâi la suprafață, cum au făcut frații, însă nu este suficient. De aceea e nevoie de încă o încercare. Familiarizarea cu inconștientul, cu forțele întunecate care colcăie sub aparențe, este necesară, dar insuficientă. Trebuie și să acționăm în direcția celor descoperite; mai mult, va trebui să rafinăm și să sublimăm conținutul inconștientului.

De aceea, a treia și ultima oară prostănacul trebuie să aleagă el însuși unul dintre mormoloci. Sub mâinile lui, napul se transformă în caleașcă, iar șoriceii în cai. Și, ca în

multe alte basme, când eroul alege mormolocul – adică îl iubește – acesta se transformă într-o preafrumoasă fată. Dragostea este cea care, la o ultimă analiză, transformă chiar și lucrurile urâte în ceva frumos. Numai noi înșine putem prefăce conținutul primordial, grosolan și banal din inconștientul nostru – năpî, șoriceii, mormoloci – în cele mai rafinate produse ale minții noastre.

În cele din urmă, povestea ne sugerează că simpla repetare, fără variațiuni, nu este suficientă. De aceea, după primele trei teste similare în care penele zboară în direcții diferite – reprezentând rolul pe care hazardul îl joacă în viața noastră – este necesară o nouă realizare, diferită, care să nu fie influențată de hazard. A sări printr-un cerc depinde de talent – de ceea ce poate fiecare, diferit de ceea ce ar putea descoperi în căutările lui. Cultivarea exclusivă a personalității în toată bogăția ei sau accesarea de către eu a surselor vitale ale inconștientului nu sunt suficiente; trebuie să fim în stare să ne folosim îndemânarea cu grație, măiestrie și cu un scop. Fata frumoasă care sare atât de bine prin cerc nu constituie decât o altă dimensiune a prostănacului, tot așa cum femeile bătășane și neîndemnatice reprezintă alte aspecte ale fraților. Această idee este sugerată de faptul că nimic altceva nu e menționat despre frumoasa fată. Prostănacul nu se căsătorește cu ea; cel puțin povestea nu consemnează acest fapt. Ultimele cuvinte ale basmului scot în evidență contrastul dintre înțelepciunea cu care domnește prostănacul și deșteptăciunea de la începutul poveștii a celor doi frați. Inteligența poate fi un dar al naturii; e vorba de intelectul independent de caracter. Înțelepciunea este o consecință a profunzimii interioare, a experiențelor semnificative care au îmbogățit viața cuiva – o reflectare a unei personalități bogate și bine integrate.

Primii pași spre obținerea unei personalități bine integrate se fac atunci când copilul începe să se confrunte cu atașamentul adânc și ambivalent față de părinți – conflictele oedipiene. În legătură cu acestea, de asemenea, basmele îl ajută pe copil să înțeleagă mai bine natura situației în care se găsește și îi propun idei care să-i dea curajul de a se lupta cu obstacolele întâmpinate și să-i întărească speranța într-o rezolvare favorabilă.

CONFLICTE ȘI REZOLVĂRI OEDIPIENE

Cavalerul în armură strălucitoare și domnița în primejdie

În chinurile provocate de conflictul oedipian, un băiat îi poartă pică tatălui său pentru că îl împiedică să beneficieze de atenția exclusivă a mamei. Băiatul dorește ca mama să-l admire pe el ca pe cel mai mare erou; asta presupune ca tatăl să fie cumva înlăturat din calea lui. Însă această idee produce anxietate în mintea copilului pentru că, fără tatăl care să-l protejeze și să aibă grijă de ei, ce se va alege de familia lor? Iar dacă tatăl și-ar da seama că băiatul vrea să-l înlăture... nu cumva ar vrea să se răzbune în modul cel mai crunt?

I se poate spune unui băiat în repetate rânduri că într-o bună zi va fi mare, se va însura și va fi ca tatăl său – degeaba. Un astfel de sfat realist nu-l ajută pe copil să suporte mai ușor presiunea pe care o simte chiar acum. Însă basmele îi sugerează unui copil cum poate face față conflictelor din forul lui interior: cu ajutorul unor fantasme pe care nu le-ar fi putut inventa niciodată de unul singur.

Basmul, spre exemplu, îi propune povestea unui băiețel puțin apreciat care pleacă în lume și reușește cu brio în viață. Detaliile pot varia, dar intriga de bază este întotdeauna aceeași: eroul în care nu credea nimeni se afirmă ucigând zmei, rezolvând enigme și trăind conform principiilor și bunătății sufletești până când în cele din urmă o eliberează pe frumoasa prințesă, se căsătorește și trăiesc fericiți până la adânci bătrâneți.

Nici un băiat n-a eșuat vreodată să se identifice cu eroul principal. Povestea insinuează următoarele: nu tatăl gelos te împiedică s-o ai pe mamă numai pentru tine, ci zmeul cel rău – ceea ce vrei, de fapt, este să-l răpui pe zmeul cel rău. Mai mult, povestea validează bănuiala băiatului că femeia cea mai dorită este ținută în captivitate de un personaj malefic, sugerând că nu mama este cea pe care o dorește copilul, ci femeia frumoasă și minunată pe care încă n-a întâlnit-o, dar cu siguranță îi va ieși în cale. I se mai spun și alte lucruri pe care băiatul vrea să le audă și să le creadă, că această femeie fermecătoare (adică mama) nu trăiește de bunăvoie lângă acest mascul rău. Dimpotrivă, dacă ar fi după ea ar prefera pe cineva mai tânăr (pe copil). Cel care ucide zmeul trebuie neapărat să fie tânăr și neprihănit. Inocența eroului cu care se identifică un copil demonstrează prin inferență inocența copilului, deci, departe de a se simți vinovat pentru aceste fantasme, copilul simte că el este bravul erou.

Caracteristic pentru astfel de povești este ca, îndată ce zmeul a fost răpus – sau oricare altă faptă care eliberează frumoasa prințesă din captivitate –, iar eroul își unește destinul cu al iubitei, să nu ni se mai dea nici o informație despre viața lor ulterioară, în afara faptului că au „trăit fericiți până la adânci bătrâneți”. Dacă sunt menționați copiii

lor, de regulă aceasta e o adăugire târzie a unui povestitor sau scriitor care a crezut că asta va face povestea mai realistă și mai amuzantă. Însă introducerea unor copii ai eroului în finalul poveștii dovedește o înțelegere limitată a felului în care un copil își imaginează o viață fericită. Un băiat nu poate și nu vrea să-și imagineze ce presupune a fi soț și tată. Asta ar însemna, de exemplu, că trebuie să-și părăsească mama în fiecare zi ca să meargă la serviciu – în vreme ce fantasmele oedipiene presupun o situație în care fiul și mama nu vor fi niciodată despărțiți. În mod sigur, băiatul nu dorește ca mama lui să fie o gospodină ocupată sau să aibă grijă de alți copii. Nu vrea nici să facă sex cu ea, pentru că deocamdată asta reprezintă o zonă conflictuală pentru el, dacă își dă cumva seama de existența ei. Ca în majoritatea basmelor, idealul unui băiat este ca lui și prințesei (mama) să li se satisfacă toate dorințele și necesitățile, trăind împreună și unul pentru celălalt pe vecie.

Problemele oedipiene ale unui fete sunt diferite de cele ale unui băiat și basmele care o ajută să se raporteze la acestea fac parte dintr-o categorie diferită. Ceea ce blochează fericirea neîntreruptă a unei fete alături de tatăl ei este intervenția unei femei mai în vârstă și rău intenționate (adică mama). Dar, pentru că, în același timp, fetița dorește foarte mult să fie îngrijită de mamă, în basm există întotdeauna o femeie binevoitoare în trecut sau în plan secund, a cărei memorie luminoasă este păstrată intactă, deși a devenit inoperantă. O fată vrea să-și închipuie că e o fecioară neasemuit de frumoasă – o prințesă sau ceva similar – ținută captivă de către un personaj feminin negativ și ego-centric, împiedicată astfel să aibă vreun iubit. Tatăl prințesei captive e înfățișat ca un personaj binevoitor, dar neajutorat atunci când se pune problema salvării iubitei lui

fiice. În *Rapunzel* un jurământ îl împiedică s-o facă. În *Cenușăreasa* și *Albă-ca-Zăpada* tatăl apare cu totul nepuținios în fața atotputernicei mame vitrege.

Băiatul oedipian, care se simte amenințat de tatăl său din cauza dorinței de a-l înlătura din atențiile mamei, îl repartizează pe tată în rolul unui monstru amenințător. Asta pare să-i dovedească băiatului și cât de periculos este el pentru tatăl său, pentru că altfel de ce-ar fi acest personaj atât de amenințător? Cum femeia dorită e prizoniera unui zmeu mai în vârstă, băiatul vrea să creadă că numai forța brută o împiedică pe preafrumoasa fată (mama) să fie cu el, tânărul erou atât de dorit. În basmele care o ajută pe fetița oedipiană să-și înțeleagă sentimentele și să obțină satisfacție imaginându-se în rolul eroinei, iubitul este împiedicat să ajungă la ea de gelozia mamei vitrege sau a vrăjitoarei. Gelozia dovedește că femeia mai în vârstă știe că tânăra fată este mai atractivă și merită mai mult iubirea.

În timp ce băiatul oedipian nu dorește nici un copil care ar putea-o împiedica pe mamă să-i fie total devotată, lucrurile stau altfel în cazul fetei oedipiene. Ea dorește să-i ofere tatălui acest dar – să fie mama copiilor lui. E greu de determinat dacă aceasta este o expresie a necesității de a concura cu mama sau doar o vagă anticipare a maternității. Această dorință de a-i oferi tatălui un copil nu implică o relație sexuală cu el – fetița, la fel ca băiatul, nu gândește în termeni atât de concreți. Fetița știe că ceea ce îl ține pe bărbat și mai legat de femeie sunt copiii. De aceea, în basmele care abordează simbolic dorințele, problemele și dificultățile oedipiene ale unei fete, copiii *sunt* uneori menționați ca o componentă a unui *happy end*.

În versiunea din *Rapunzel* a Fraților Grimm ni se spune că, în peregrinările sale, prințul a ajuns în cele din

urmă „în pustietatea în care trăia nefericita Rapunzel împreună cu cei doi gemeni pe care îi născuse”, deși înainte nu fuseseră niciodată menționați copiii. Când îl îmbrățișează pe prinț, două dintre lacrimile lui Rapunzel îi umezesc ochii (care fuseseră străpunși și orbiți) și îi redau vederea; iar „el a dus-o în regatul lui unde au fost primiți cu multă bucurie și unde au trăit fericiți până la adânci bătrâneți”. Îndată ce sunt reuniți, nu se mai pomenește nimic despre gemeni. Ei constituie doar un simbol al legăturii strânse dintre Rapunzel și prinț pe parcursul despărțirii lor. Din moment ce nu ni se spune despre cei doi că ar fi căsătoriți și nici nu ni se dă vreun indiciu al unei forme de relație sexuală, această menționare a copiilor în basme vine în sprijinul ideii că ei pot fi obținuți fără sex, doar ca rezultat al iubirii adevărate.

În viața normală a unei familii, tatăl este deseori plecat de acasă, în vreme ce mama, după ce a dat naștere copilului și l-a alăptat, continuă să se implice substanțial în creșterea lui. Drept urmare, un băiat poate pretinde că tatăl nu este atât de important în viața lui. (În schimb, o fată nu poate să se debaraseze atât de ușor de mamă.) De aceea, înlocuirea unui tată „bun” cu cel vitreg este la fel de rară în basme pe cât este de frecvent recursul la o mamă vitregă. Fiindcă de regulă tații acordă o mai mică atenție unui copil, nu e o dezamăgire prea mare când un tată se împotrivește unui copil sau îi pretinde o anumită conduită. Astfel, tatăl care blochează dorințele oedipiene ale băiatului nu e perceput ca un personaj negativ acasă, nici nu e divizat în două personaje, unul bun și altul rău, așa cum se întâmplă deseori cu mama. În schimb, băiatul oedipian își proiectează frustrările și anxietățile în figura unui uriaș, a unui monstru sau a unui zmeu.

În fantezmele oedipiene ale unei fete, mama este divizată în două personaje: minunata mamă pre-oedipiană și malefica mașteră oedipiană. (Uneori avem de-a face cu mame vitrege rele și în basmele cu băieți, ca în *Hänsel și Gretel*, dar astfel de povești ating alte probleme decât cele oedipiene.) Mama cea bună, conform fantezei, n-ar fi fost niciodată geloasă pe fiica ei și nici nu i-ar fi împiedicat pe prinț (tatăl) și pe fată să trăiască fericiți împreună până la adânci bătrâneți. Așadar, pentru fata oedipiană credința și încrederea în bunătatea mamei oedipiene, ca de altfel și loialitatea ei față de ea, tind să reducă sentimentul de vinovăție pentru ceea ce dorește să i se întâmple mamei (vitregi) care îi stă în cale.

Astfel, atât fetele cât și băieții oedipieni, mulțumiți basmelor, pot profita de ce e mai avantajos în ambele ipostaze: se pot bucura pe deplin de satisfacțiile oferite de fantezmele oedipiene și, în același timp, pot păstra o relație pozitivă cu amândoi părinții reali.

Pentru băiatul oedipian, dacă mama îl dezamăgește, prințesa de basm din mintea lui ține cu el – aceea minunată femeie din viitor care va compensa pentru toate necazurile prezente și la gândul căreia acestea sunt mult mai ușor de suportat. Dacă tatăl e mai puțin atent cu fetița lui decât și-ar dori ea, aceasta poate suporta durerea pentru că în viața ei va apărea un prinț care o va prefera dintre toate rivalele. Din moment ce totul se petrece pe alt tărâm, copilul nu are de ce să se simtă vinovat sau anxios pentru faptul că-l distribuie pe tată în rolul zmeului sau al uriașului malefic ori pe mamă în rolul mamei vitrege sau al vrăjitoarei. Fetița își poate iubi la fel de mult tatăl adevărat, fiindcă faptul că n-a preferat-o pe ea în locul mamei se explică prin nefericita lui lipsă de acțiune (ca a taților din basme), pentru care nimeni

nu-l poate acuza, din moment ce este determinată de forțe superioare; în plus, asta n-o va împiedica să se dăruiască prințului. O fată își poate iubi mama din realitate chiar mai mult pentru că își îndreaptă toată furia spre mama-competitor din imaginația ei, care primește ceea ce merită – precum mama vitregă din *Albă-ca-Zăpada*, forțată să se încălzească cu „pantofii înroșiți în foc și să danseze până când cade jos moartă”. Iar *Albă-ca-Zăpada* – și fetița noastră împreună cu ea – nu trebuie să se simtă vinovată, pentru că dragostea pentru mama adevărată (cea dinaintea mamei) n-a încetat niciodată. Băiatul își poate iubi mult mai mult tatăl adevărat după ce s-a debarasat de toată furia cu ajutorul fantezei prin care a răpus dragonul sau uriașul malefic.

Aceste fantezme generate de basm – pe care copilul n-ar putea să le inventeze într-un mod atât de exhaustiv și de satisfăcător – îl pot ajuta enorm să-și învingă angoasa oedipiană.

Basmul posedă și alte valori inegalabile care-l pot ajuta pe copil în rezolvarea conflictelor oedipiene. Mamele nu pot accepta că băieții lor doresc să-și înlăture tatăl și să se însoare cu mămică; dar o mamă poate participa cu plăcere la fantezia fiului care se crede învingătorul zmeului și mirele frumoasei prințese. De asemenea, o mamă o poate încuraja pe fiică să-și imagineze că prințul cel chipeș o va căuta și o va găsi, ajutând-o astfel să creadă într-o soluție benefică în pofida dezamăgirilor de moment. Și, departe de a-și pierde mama din cauza atașamentului ei oedipian, fata realizează că mama nu numai că aprobă aceste dorințe deghizate, dar chiar le dorește împlinite. Prin intermediul basmelor, părintele poate să însoțească un copil în toate călătoriile imaginației și în același timp să-și păstreze intactă funcția foarte importantă de părinte în viața reală.

Așadar, un copil se poate bucura de ce e mai bun în cele două lumi, exact lucrul de care are nevoie pentru a crește ca adult încrezător în sine. În imaginație, o fată poate să-și învingă mama (vitregă), ale cărei eforturi de a-i împiedica fericirea alături de prinț eșuează; un băiat poate să ucidă monstrul și să obțină ceea ce dorește într-un târâm îndepărtat. În același timp, atât fetele cât și băieții își păstrează mamele și tații adevărați care le asigură toată grija și satisfacțiile necesare. Din moment ce e clar că uciderea zmeului și căsătoria cu prințesa captivă, sau găsirea fetei de către prinț și pedepsirea mășterii au loc în ținuturi îndepărtate, în timpuri străvechi, un copil normal nu le confundă niciodată cu realitatea.

Poveștile care se referă la conflicte oedipiene sunt caracteristice unei clase mai largi de basme care extind interesele copilului dincolo de familia imediată. Pentru a face primii pași către statutul de individ matur, copilul trebuie să înceapă să privească spre lumea din afară. Dacă nu e ajutat de părinți în incursiunile lui imaginare în lumea din afara căminului, există riscul ca dezvoltarea personalității copilului să fie afectată.

Nu este înțelept să încurajezi explicit un copil să-și extindă orizonturile sau să-i indici amănunțit până unde ar trebui să meargă cu explorările lui sau cum să-și ordoneze sentimentele față de părinți. Dacă un părinte își încurajează verbal copilul să se „maturizeze”, să se desprindă de ei psihologic sau plecând de acasă, copilul interpretează acest lucru ca „vor să scape de mine”. Rezultatul va fi exact opusul intenției, deoarece copilul se va simți nedorit și neimportant, iar astfel de sentimente sunt în detrimentul dezvoltării abilităților lui de a se raporta la lume.

Copilul trebuie să învețe să adopte singur deciziile necesare desprinderii de părinți la vremea potrivită. Basmele

îl ajută în această privință pentru că nu fac decât să-l ademenescă; niciodată nu sugerează, cer sau afirmă explicit ceva. Totul se revelează implicit, într-o formă simbolică: ce se așteaptă de la un copil la o anumită vârstă; cum să facă față sentimentelor ambivalente pentru părinți; cum ar putea să-și controleze noianul de emoții. De asemenea, basmele îl atenționează pe copil de existența unor pericole la care ar trebui să se aștepte și pe care le-ar putea evita, promițându-i întotdeauna o rezolvare favorabilă.

FRICA DE FANTASMĂ

De ce au fost interzise basmele?

De ce oare un număr atât de mare de părinți inteligenți, bine intenționați, moderni, aparținând clasei de mijloc și foarte interesați de dezvoltarea optimă a copiilor lor ignoră valoarea basmelor și îi privează de ceea ce au de oferit aceste povești? Până și strămoșii noștri din epoca victoriană, în ciuda accentului pus pe disciplină și pe un stil de viață virtuos, nu numai că le-au permis, dar chiar i-au încurajat pe copii să se bucure de fantezia și fascinația basmelor. Ar fi simplist să dăm vina pentru această interdicție pe un raționalism îngust și neinformați, dar nu despre asta este vorba.

Unii pretind că basmele nu înfățișează viața „reală” așa cum este ea cu adevărat și prin urmare sunt nesănătoase. Lor nu le dă prin cap că „adevărul” din viața unui copil s-ar putea să nu fie același cu al adulților. Nu-și dau seama că basmele nu încearcă să înfățișeze lumea exterioară și „realitatea”. Și totodată nu realizează că nici un copil nor-

mal nu-și închipuie vreodată că aceste povești descriu lumea într-o manieră realistă.

Unor părinți le e teamă că, spunându-le copiilor despre întâmplările fantastice din basme, îi „mînt”. Grija lor se trage din întrebarea copilului: „E adevărat?”. Multe basme oferă un răspuns chiar înainte ca întrebarea să fi fost pusă – adică exact la începutul poveștii. De exemplu, *Ali Baba și cei patruzeci de hoți* începe cu: „Odinioară, în vremuri de mult apuse...”. Povesea Fraților Grimm *Regele broască sau Heinrich cel cu inima ferecată* se deschide cu: „În vremuri străvechi, pe când dorințele încă se împlineau...”. Astfel de începuturi indică foarte clar faptul că povestea se desfășoară într-un loc foarte diferit de „realitatea” diurnă. Unele basme debutează însă destul de realist: „Erau odată un bărbat și o femeie care își doreau foarte mult să aibă un copil”. Dar copilul care este familiarizat cu basmele identifică întotdeauna în mintea lui vremurile de odinioară cu „Pe tărâmul fantasmiei...”. Acest fapt explică de ce repetarea uneia și aceleiași povești, neglijându-le pe celelalte, diminuează valoarea basmelor pentru copii și dă naștere unor probleme care ar putea fi soluționate prin familiarizarea cu alte povești.

„Adevărul” basmelor este adevărul imaginației noastre, nu cel al unei cauzalități normale. Tolkien, referindu-se la întrebarea „E adevărat?”, observă că „nu este una la care să răspunzi nici prea repede, nici prea încet”. În același timp, el crede că pentru un copil mult mai importantă este întrebarea: „Era bun sau era rău? Adică el [copilul] e mai interesat să înțeleagă dacă acțiunile eroului erau conforme cu Binele sau cu Răul”.

Înainte ca un copil să stabilească niște raporturi cu realitatea, trebuie să aibă un sistem de referință care să-l ajute să se orienteze. Atunci când întreabă dacă o poveste este

adevărată, el vrea să știe dacă aceasta contribuie cu ceva important la înțelegerea lui și dacă are ceva semnificativ de spus relativ la cele mai mari preocupări ale lui.

Să-l cităm încă o dată pe Tolkien: „Adesea, ceea ce copiii vor să spună când întreabă: «E adevărat?» este «Îmi place asta, dar se întâmplă în zilele noastre? Sunt în siguranță în patul meu?». Răspunsul: «Astăzi sigur nu mai există dragoni în Anglia» e tot ce vor ei să audă”. „Basmelor”, continuă el, nu sunt „în primul rând preocupate de posibilitate, ci de dezirabilitate”. Ceea ce un copil recunoaște foarte ușor, pentru că nimic nu e mai „adevărat” pentru el decât lucrurile dorite.

Vorbind despre copilăria lui, Tolkien își amintește: „Nici n-am visat, nici n-am dorit să am aventuri ca Alice și istorisirea lor mai mult m-a amuzat. N-am fost prea interesat să dezgrop comori sau să mă lupt cu pirații, iar *Comoara din insulă* m-a lăsat rece. Dar ținutul lui Merlin și Arthur erau mai frumoase, iar peste toate Nordul fără nume al lui Sigurd din clanul Voelsung și al prințului tuturor dragonilor. Aceste ținuturi erau în mod predominant dezirabile. Nu m-am gândit niciodată că un dragon face parte din aceeași categorie cu un cal. Zmeul avea pe el marca *Din basme*. Din orice lume s-ar fi tras, era în mod cert din Altă-lume... Mi-am dorit dragoni cu cea mai profundă dorință. Desigur, în propria-mi ființă timidă nu-i doream în împrejurimi, dând buzna în lumea mea relativ lipsită de pericole”³⁶.

Răspunsul la întrebarea dacă un basm spune adevărul n-ar trebui să se raporteze la adevăr în termeni concreți, ci la preocupările de moment ale copilului, fie că e vorba de teama lui de a nu fi o victimă a vrăjilor sau de sentimentele lui de rivalitate oedipiană. În rest, explicația că aceste povești nu se petrec aici și acum, ci într-un alt

tărâm, îndepărtat, este aproape întotdeauna suficientă. Un părinte care e convins, grație propriei experiențe din copilărie, de valoarea intrinsecă a basmelor nu va avea nici o dificultate să răspundă la întrebările copilului; însă un adult care crede că aceste povești sunt doar o adunătură de minciuni ar fi mai bine să nu încerce să le spună; nu va fi în stare să se raporteze la ele într-un mod care să îmbogățească viața copilului.

Unor părinți le e teamă că poate copiii lor se vor lăsa în voia fantasmelor; că, expuși basmelor, vor ajunge să creadă în magie. Dar fiecare copil crede în magie și nu va înceta să creadă până când va crește mare (cu excepția celor care au fost mult prea dezamăgiți de realitate pentru a mai fi capabili să creadă într-o răsplată din partea acesteia). Am cunoscut copii cu tulburări cărora nu li se spusese niciodată un basm, dar care investeau un ventilator sau un motor cu tot atâta magie și forță distructivă cât cele atribuite personajului negativ din orice basm³⁷.

Altor părinți le e teamă că mintea unui copil ar putea deveni atât de copleșită de fantasmele din basme încât să negligeze adaptarea la cerințele realității. De fapt, tocmai contrariul este adevărat. Complexă ca fiecare dintre noi – conflictuală, ambivalentă, plină de contradicții –, personalitatea umană este indivizibilă. Oricare ar fi experiența prin care trecem, ea afectează întotdeauna toate aspectele personalității, simultan. Iar personalitatea ca întreg, pentru a fi capabilă să facă față cerințelor impuse de viață, are nevoie să fie dublată de o capacitate de fantasmare bogată combinată cu o conștiință fermă și un acut simț al realității.

Atunci când una dintre componentele personalității – sine, eu sau supraeu; conștient sau inconștient – se impune în detrimentul celorlalte și văduște personalitatea ca

întreg de anumite resurse, avem de a face cu o dezvoltare defectuoasă. Deoarece unele persoane se retrag din realitate și petrec cea mai mare parte a vieții pe tărâmul fantasmelor, s-a insinuat că o viață marcată de o imaginație exagerată bruiază o adaptare pozitivă la realitate. Tocmai contrariul e adevărat: cei care trăiesc exclusiv în fantasmele lor sunt marcați de o contemplare obsedantă care se oprește mereu asupra unor subiecte mărunte, stereotipe. Departate de a avea o imaginație bogată, acest tip de indivizi rămân blocați în anxietățile lor repetitive sau în reveriile de satisfacere a unei dorințe. Însă o fantasmare liberă, care conține în forme imaginare o mare varietate de subiecte, inclusiv cele întâlnite în realitate, procură eului un material abundent pentru a fi procesat. Basmele îi alimentează copilului o fantezie bogată și variată care îl împiedică să rămână blocat în limitele înguste ale câtorva fantasme de anxietate sau de satisfacere a dorințelor.

Freud spunea că procesul de gândire constituie de fapt o explorare a posibilităților care-l pot ajuta pe subiect să evite pericolele inerente experiențelor trăite în realitate. Gândirea necesită o minimă cheltuială de energie pentru a conserva cantitatea de energie necesară acțiunii, după ce am luat o decizie în acest sens ca rezultat al calculelor speculative despre șansele de succes și modalitatea optimă de a-l obține. Ceea ce e perfect valabil pentru adulți; spre exemplu, omul de știință se „joacă cu ideile” înainte de a începe să le exploreze sistematic. Însă gândurile unui copil nu se derulează într-o ordine controlată, ca ale unui adult – gândurile copilului sunt fantasmele sale. Când un copil încearcă să se înțeleagă pe el și pe alții sau să-și dea seama ce consecințe ar putea avea o acțiune anume, el creează fantasme în jurul problemelor. Este maniera lui de a se „juca

cu ideile". A-i oferi unui copil un gând rațional ca instrument principal de ordonare a sentimentelor lui și de percepție a realității mai mult îl va îngreuna și îl va dezorienta.

Acest lucru e adevărat chiar și atunci când copilul pare a solicita informații concrete. Piaget relatează cum o fată care încă nu împlinise patru ani l-a întrebat despre aripile elefantului. El i-a răspuns că elefanții nu zboară. Dar fata a insistat: „Sigur că zboară; i-am văzut“. Replica lui a fost că desigur glumește³⁸. Acest exemplu demonstrează limitele fanteziei unui copil. Fetița era în mod evident preocupată de o problemă, dar explicațiile concrete n-au ajutat-o cu nimic, pentru că ele nu se adresa problemei.

Dacă Piaget s-ar fi antrenat în conversație întrebând-o încotro avea nevoie elefantul să zboare atât de urgent sau ce pericole încerca să evite, atunci poate că problema care o frământa pe fetiță ar fi ieșit la suprafață, fiindcă Piaget s-ar fi arătat gata să accepte metoda ei de explorare a problemei. Dar Piaget încerca să afle cum funcționa mintea ei raportată la un sistem de referință rațional, în timp ce fetița încerca să înțeleagă realitatea prin propria ei percepție: elaborarea unei fantasme ca realitate, așa cum o vedea ea.

Aici rezidă tragedia unei „psihologii infantile“ exagerate: descoperirile ei sunt corecte și importante, dar nu îi sunt utile copilului. Descoperirile psihologice îl ajută pe adult să înțeleagă un copil din punctul de vedere al adultului. Dar o astfel de înțelegere a mecanismelor minții unui copil de cele mai multe ori sporește prăpastia dintre adult și copil – cei doi par a contempla același fenomen din unghiuri atât de diferite încât fiecare vede ceva total diferit. Dacă adultul insistă că viziunea lui este cea corectă – ceea ce poate fi adevărat din punct de vedere obiectiv și al percepției adulte – nu face decât să-l descurajeze pe copil, care

se poate resemna cu ideea că n-are rost să încerce să ajungă la o înțelegere comună. Fiind conștient cine deține puterea, copilul, pentru a evita o problemă și a-și păstra liniștea, declară că este de acord cu adultul, apoi încearcă să înțeleagă pe cont propriu.

Basmele au fost sever criticate când noile descoperiri ale psihanalizei și ale psihologiei infantile au revelat cât de violentă, anxioasă, distructivă și chiar sadică este imaginația copilului. Un copil mic, de exemplu, nu doar că-și iubește părinții cu o intensitate incredibilă, dar uneori îi și urăște. Știind asta, ar fi trebuit să fie ușor de recunoscut că basmele se adresează vieții mentale interioare a copilului. Dar, în loc de asta, scepticii au susținut că aceste povești creează sau măcar încurajează în mare parte sentimentele negative.

Cei care au interzis basmele populare tradiționale au decis că, dacă există monștri într-o poveste spusă copiilor, aceștia trebuie să fie cu toții prietenoși – dar au trecut cu vederea monstrul pe care copilul îl cunoaște cel mai bine și de care este cel mai îngrijorat: monstrul de care îi este teamă și simte că este el însuși, care uneori îl și persecută. Păstrând acest monstru în interiorul copilului, fără a fi pomenit, ascuns în inconștient, adulții îl împiedică pe copil să creeze fantasme în jurul lui pornind de la basmele pe care le cunoaște. Lipsit de astfel de fantasme, copilul nu reușește să-și cunoască monstrul mai bine și nici nu i se oferă vreo sugestie despre cum l-ar putea stăpâni. Prin urmare, copilul rămâne lipsit de apărare în fața celor mai rele anxietăți – mult mai mari decât dacă i s-ar fi povestit basmele care conferă acestor temeri formă și trup și în același timp oferă soluții de înfrângere a acestor monștri. Dacă frica noastră de a fi devorată ia forma unei vrăjitoare, putem scăpa de ea arzând-o într-un cuptor! Dar

asemenea considerente nu le-au venit în minte celor care au interzis basmele.

Aceștia se așteptau din partea copiilor să accepte ca fiind singura corectă o imagine ciudat de limitată și de uni-dimensională asupra adulților și a vieții. Credeau că, înfometând imaginația unui copil, pot face să dispară uriașii și zmeii din basme – adică monștrii întunecați din inconștient –, astfel încât aceștia să nu împiedice dezvoltarea minții raționale a unui copil. Adulții care au interzis basmele se așteptau ca eul rațional să domine din fragedă pruncie! Acest lucru nu urma să fie obținut prin cucerirea de către eu a forțelor întunecate ale sinelui, ci împiedicându-l pe copil să acorde atenție inconștientului sau să asculte povești care se adresează acestuia. Pe scurt, copilul trebuia să-și reprime fantasmele neplăcute și să recurgă doar la cele plăcute.

Însă aceste teorii referitoare la reprimarea sinelui nu dau rezultate. Ceea ce i se poate întâmpla unui copil forțat să-și reprime inconștientul poate fi ilustrat printr-un exemplu extrem. După o terapie îndelungată, un băiat care, ajungând aproape de vârsta pubertății, încetase să mai vorbească a explicat originea muțeniei lui. A spus: „Mama mă spăla pe gură cu săpun din cauza cuvintelor

„Este ca și cum afirmația lui Freud despre esența evoluției către o umanitate superioară, „acolo unde era sinele trebuie să fie eul“, ar fi fost pervertită în contrariul ei: „acolo unde era sinele n-ar trebui să fie nimic“. Însă Freud sugera în mod limpede că doar sinele poate procura eului energia necesară pentru modelarea tendințelor inconștiente și pentru folosirea lor constructivă. Deși unele teorii psihanalitice recente postulează că și eul este dotat de la naștere cu propria lui energie, un eu care nu poate face apel la energiile mult mai ample ale sinelui va fi unul slab. Mai mult, un eu nevoit să-și irosească volumul limitat de energie pentru a reprima energia sinelui este de două ori sărăcit.

urâte pe care le foloseam, și recunosc că erau destul de urâte. Ce nu știa ea era că, atunci când m-a spălat de cuvintele urâte, m-a spălat și de cele frumoase“. În cursul terapiei, toate aceste cuvinte urâte au fost eliberate și odată cu ele au reapărut și cele frumoase. Multe lucruri merseseră greșit în copilăria acestui băiat; spălarea gurii cu săpun n-a fost cauza principală a muțeniei lui, dar a contribuit la ea.

Inconștientul este furnizorul de material brut și fundația pe care eul înalță edificiul personalității noastre. Fantasmele noastre constituie resursele naturale din care provin acest material brut, pentru a-l face folositor pentru nevoile eului de construire a personalității. Dacă suntem văduviți de aceste resurse naturale, viața noastră va fi limitată; fără fantasmele care să ne ofere speranțe nu avem puterea să ne confruntăm cu adversitățile vieții. Copilăria reprezintă perioada când fantasma trebuie hrănită.

În general, încurajăm fantasmele copiilor; le spunem să picteze ceea ce vor sau să inventeze povești. Dar, dacă nu este alimentat de zestrea noastră comună de imaginație – basmul –, copilul nu poate inventa de unul singur povești care să-l ajute să se raporteze la problemele din viața lui. Toate poveștile pe care le poate inventa reprezintă propriile lui vise și anxietăți. Bazându-se pe resursele lui, tot ceea ce își poate imagina un copil sunt reprezentări ale locului în care se află, deoarece nu știe încotro va trebui să se îndrepte și nici cum ar trebui să procedeze pentru a ajunge acolo. Acesta este momentul când basmul poate oferi lucrul de care copilul are cea mai mare nevoie: fiindcă începe exact acolo unde copilul se află din punct de vedere emoțional, îi arată unde trebuie să meargă și cum s-o facă. Iar basmul realizează asta implicit, sub forma fanteziei din care

copilul poate extrage ceea ce i se pare potrivit lui și prin intermediul unor imagini care îl ajută să înțeleagă mai ușor ceea ce este esențial.

Încercările de justificare a interzicerii basmelor, în ciuda a ceea ce psihanaliza a dezvăluit despre inconștient, în special despre cel al copiilor, au luat diferite forme. Când nu s-a mai putut nega faptul că un copil este asaltat de conflicte profunde, anxietăți și dorințe violente și zbuciumat puternic de tot felul de procese iraționale, s-a tras concluzia că, dacă îi este frică de atât de multe lucruri, atunci ar trebui protejat de tot ce îi poate apărea ca înfricoșător. E posibil ca o poveste anume să genereze anxietate la unii copii, dar după ce se familiarizează cu basmele, teama le dispare, iar elementele încurajatoare devin tot mai predominante. *Sentimentul inițial de disconfort anxios se transformă într-un sentiment confortabil de înfruntare victorioasă și stăpânire a anxietății.*

Părinții care vor să nege faptul că un copil nutrește dorințe criminale, că vrea să facă bucăți lucruri și chiar oameni, cred că ar trebui să fie împiedicat să aibă astfel de gânduri (ca și cum acest lucru ar fi posibil). Interzicându-i-se accesul la basmele care îi comunică implicit că și alții au aceleași fantasme, copilul ajunge să creadă că doar el își imaginează asemenea lucruri. Asta face fantasmele lui cu adevărat înfricoșătoare. Pe de altă parte, aflând că alții au fantasme identice sau similare, ne simțim parte integrantă a umanității și ni se risipește teama că ideile distructive ne scot în afara normalității.

O contradicție stranie este aceea că părinți educați le-au interzis basmele copiilor aproximativ în momentul când descoperirile psihanalizei îi făceau conștienți de faptul că, departe de a fi inocentă, mintea copilului este plină de

fantasme anxioase, furioase, distructive^{*}. În același timp, e remarcabil cum acești părinți, atât de preocupați să nu sporească temerile copilului, rămăneau insensibili la mesajele pozitive ale basmelor.

Răspunsul la această dilemă poate fi găsit în faptul că psihanaliza a relevat și sentimentele ambivalente ale copilului față de părinți. E neliniștitor pentru un părinte să realizeze că mintea copilului nu e plină doar de iubire, ci și de ură față de părinți. Dorindu-și să fie iubiți de copiii lor, părinții se feresc să-i expună poveștilor care i-ar încuraja să se gândească la părinți ca fiind răi sau nesuferiți.

Părinții doresc să creadă că, dacă un copil îi consideră vitregi, vrăjitori sau uriași, asta nu are nimic de-a face cu ei și cu felul în care pot fi percepuți uneori de un copil, că e doar rezultatul poveștilor pe care le-a auzit el. Acești părinți

^{*} Basmele stimulează fantezia copilului – cum o fac și multe alte experiențe. Cum obiecțiile parentale în privința basmelor se bazează deseori pe episoadele narative violente sau înfricoșătoare, putem menționa un studiu experimental cu elevi din clasa a cincea care demonstrează că, atunci când un copil cu o fantezie bogată – stimulată de basme – este expus unui material fantastic agresiv precum cel din basme (în experiment, un film cu conținut agresiv), el reacționează printr-o *diminuare* notabilă a comportamentului agresiv. Când nu este stimulată să se implice în fantezii agresive, nu se poate constata nici o reducere a comportamentului agresiv (Ephraim Biblow, „Imaginative Play and the Control of Aggressive Behaviour”, în *The Child's World of Make-Believe* [New York, Academic Press, 1973]).

Din moment ce basmele stimulează puternic fantezia unui copil, putem cita cele două fraze din finalul acestui studiu: „Copilul cu o fantezie redusă, observat în timp ce se joacă, a prezentat o mai mare orientare către motricitate, manifestând mult mai multă acțiune decât gândire în activitățile de joc. Prin contrast, copilul cu o fantezie mai mare era mult mai structurat și mai creativ, având tendința de a fi mai degrabă agresiv verbal decât fizic”.

speră că, dacă un copil este împiedicat să afle despre astfel de personaje, atunci nu-și va distribui părinții în aceste roluri. Într-o completă basculare, de care în mare măsură nu-și dau seama, acești părinți se mint că, dacă sunt văzuți în astfel de ipostaze de către un copil, faptul se datorează poveștilor pe care le-a auzit, când tocmai contrariul este adevărat: basmele sunt atât de îndrăgite de copil nu din cauza imaginilor care îi confirmă ceea ce se petrece în sinea lui, ci pentru că – în ciuda gândurilor furioase și anxioase din mintea lui cărora povestea le conferă o formă și un conținut specific – aceste basme au întotdeauna un final pozitiv pe care un copil nu și-l poate imagina singur.

TRANSCENDEREA PRIMEI COPILĂRII CU AJUTORUL FANTASMEI

Dacă am crede într-un plan grandios al vieții umane, am putea admira înțelepciunea cu care s-a aranjat ca o mare varietate de evenimente psihologice să coincidă la timpul potrivit, validându-se reciproc, în așa fel încât impactul pe care îl au asupra tinerei ființe umane reușește să o catapulteze din pruncie în copilărie. Tocmai atunci când copilul începe să fie tentat de chemările lumii de a depăși cercul strâmt al părinților și al lui, dezamăgirile oedipiene îl determină să se detașeze într-o oarecare măsură de părinții care până în acest moment constituiau singura sursă de confort psihic și fizic.

Pe măsură ce se întâmplă asta, copilul devine tot mai capabil să obțină satisfacții emoționale din partea unor persoane care nu se numără printre rudele apropiate, ceea

ce compensează într-o oarecare măsură deziluzia legată de părinți. Am mai putea considera ca făcând parte din același plan faptul că, pe măsură ce copilul devine profund dezamăgit și îndurerat că părinții nu-i confirmă așteptările infantile, el devine tot mai capabil din punct de vedere fizic și psihic să-și procure ceea ce are nevoie de unul singur. Toate aceste schimbări și multe altele la fel de importante au loc simultan sau într-o succesiune rapidă; ele sunt interdependente, fiecare ca funcție a celorlalte.

Din cauza abilității crescânde a copilului de a se descurca, el poate avea un contact tot mai susținut cu ceilalți și cu aspecte mai largi ale lumii. Pentru că acum e capabil să facă mai multe, părinții consideră că a sosit vremea să se aștepte la mai mult din partea copilului, iar ei sunt tot mai puțin pregătiți să facă ceva pentru el. Această schimbare în relația lor constituie o enormă dezamăgire pentru așteptările copilului de a primi la nesfârșit cele necesare; este cea mai severă deziluzie a vieții lui tinere, înrăutățită și mai mult pentru că este cauzată de cei despre care copilul crede că îi datorează o grijă nelimitată. Dar acest eveniment se datorează și faptului că el are un contact mult mai semnificativ cu lumea exterioară, care îi oferă cel puțin câteva satisfacții emoționale, și abilității lui crescânde de a-și satisface propriile nevoi. Grație noilor experiențe cu lumea exterioară, copilul își poate permite să devină conștient de „limitările” părinților – adică de lipsurile lor, din punctul de vedere al așteptărilor lui nerealiste. În consecință, copilul devine atât de dezamăgit de părinții lui încât se aventurează să obțină satisfacție altundeva.

Când se întâmplă acest lucru, provocările cu care se confruntă copilul din cauza complexității noilor experiențe sunt atât de copleșitoare, iar abilitatea lui de a obține

ceea ce-și dorește pentru rezolvarea problemelor impuse de pașii spre independență este atât de redusă, încât are nevoie de satisfacții în planul fantasmei pentru a nu ceda disperării. Oricât de interesante ar fi realizările copilului, ele par insignifiante atunci când sunt comparate cu eșecurile lui, fie și numai pentru că nu înțelege ceea ce este cu adevărat posibil. Deziluziile pot duce la dezamăgiri atât de severe față de propria lui persoană încât copilul poate să renunțe la orice efort și să se retragă complet în sine, de parte de lume, dacă nu îi vine în ajutor imaginația.

Dacă oricare dintre acești pași diferiți pe care copilul îi face în procesul de creștere ar putea fi privit izolat, s-ar putea afirma că abilitatea de a crea fantasme dincolo de prezentul imediat constituie noua realizare care le face posibile pe toate celelalte – pentru că face suportabilă frustrarea resimțită în realitate. Dacă ne-am putea aminti ce simțeam când eram mici sau ne-am putea imagina cât de înfrânt se poate simți un copil atunci când tovarășii de joacă sau frații mai mari îl resping pe moment ori sunt capabili să facă tot felul de lucruri mai bine decât el, sau când adulții – și cel mai grav, părinții lui – par să râdă de el sau să-l înjosească, atunci am ști de ce un copil se simte deseori ca un proscris: un „prostănac”. Numai speranțele exagerate și fanteziile legate de viitoare realizări pot echilibra balanța astfel încât copilul să-și poată continua viața și eforturile.

Cât de intense sunt frustrările, dezamăgirile și disperarea copilului în momente de înfrângere absolută, neconsolată, putem înțelege din ieșirile lui temperamentale care sunt expresia vizibilă a convingerii că nu poate face nimic pentru a-și îmbunătăți condițiile „insuportabile” ale vieții. Îndată ce un copil este capabil să-și imagineze (prin fantasme) rezolvarea favorabilă a situației în care se află, ieșirile

temperamentale dispar – pentru că, odată sădită speranța în viitor, dificultățile prezente nu mai sunt insuportabile. Descărcarea fizică la întâmplare, prin lovituri și urlete, este atunci înlocuită de gândire sau de activitatea menită să atingă scopul dorit, fie acum, fie într-un anumit moment viitor. Astfel, problemele cu care un copil este confruntat și pe care nu le poate rezolva imediat devin controlabile pentru că dezamăgirea prezentă este atenuată de viziunea victoriilor de mai târziu.

Dacă un copil, dintr-un motiv sau altul, nu-și poate imagina viitorul cu optimism, dezvoltarea lui stagnează. Exemplul extrem poate fi găsit în comportamentul copilului care suferă de autism infantil. El nu face absolut nimic sau izbucnește uneori în crize severe de furie, dar în ambele cazuri insistă ca nimic să nu fie modificat în mediul lui înconjurător și în condițiile de viață. Este o consecință a completei lui incapacități de a-și imagina o schimbare în bine. Într-un astfel de caz, după o terapie prelungită, o fată a ieșit în sfârșit din retragerea ei autistă și, cerându-i-se să reflecteze asupra a ceea ce ar defini niște părinți *buni*, a spus: „Ei speră pentru tine”. Implicit aici era faptul că părinții ei fuseseră *răi* și pentru că își pierduseră speranța în ea, și pentru că nu-i dăduseră nici o speranță în ea și în viitorul ei în viață.

După cum se știe, cu cât suntem mai nefericiți și mai disperați, cu atât simțim mai mult nevoia să ne fabricăm niște fantezii optimiste. Dar ele nu ne sunt la îndemână în asemenea perioade. Atunci, mai mult ca oricând, avem nevoie ca altcineva să ne încurajeze cu speranța sa în noi și în viitorul nostru. Nici un basm nu poate realiza singur acest lucru pentru un copil; așa cum ne-a amintit fetița autistă, avem nevoie de părinți să ne inoculeze speranța. Datorită acestui

fundament real și solid – felul pozitiv în care părinții noștri ne văd pe noi și viitorul nostru – putem clădi castele în aer, pe jumătate conștienți că asta sunt, câștigând astfel mai multă încredere de noi. În vreme ce fantezia este *ireală*, sentimentele tonice pe care ni le inspiră în privința noastră și a viitorului *sunt reale* și tocmai de aceste sentimente avem nevoie pentru a ne susține.

Orice părinte care reacționează la sentimentul de descurajare și abandon al copilului îi va spune acestuia că lucrurile se vor schimba în bine. Dar în anumite momente disperarea copilului e copleșitoare, pentru că nu cunoaște calea de mijloc, simțindu-se fie în cel mai întunecat infern, fie în extazul bucuriei. De aceea, doar promisiunea fericirii perfecte și eterne poate contracara teama copilului de o totală distrugere. Nici un părinte responsabil nu-i poate promite copilului că fericirea perfectă e posibil de atins în realitate. Dar, spunându-i basme, părintele îl poate încuraja să împrumute speranțe fantastice în viitor, fără să-l mintă sugerându-i că asemenea proiecții au o bază reală*.

* A-i povesti unui copil *Cenușăreasa*, permițându-i să se proiecteze în rolul Cenușăresei și să folosească povestea pentru a-și imagina un deznodământ fericit pentru el este cu totul altceva decât a-l lăsa să acționeze în mod serios conform acestei fantasmе. În primul caz este vorba de încurajarea speranței, în cel de-al doilea de crearea unor iluzii.

Un tată, în loc să-i spună basme fiicei, a decis – din cauza propriilor lui nevoi emoționale și ca o formă de evadare din problemele maritale – că se va descurca mai bine decât basmele. În fiecare seară îi povestea fiicei lui o fantezie în stilul *Cenușăresei*, în care el era prințul care recunoștea că, în ciuda zdrențelor și a cenușii, ea era cea mai minunată fată din lume și de aceea, de acum înainte – mulțumită lui –, ea va trăi viața unei prințese de basm. Tatăl nu spunea asta ca un basm, ci ca un episod petrecut între ei doi în realitate, o promisiune validă pentru viitor. El nu înțelegea că, descriind condițiile reale în care trăia fiica lui drept cele ale

Resimțind acut nemulțumirea generată de faptul că este dominat de adulți și deposedat de regatul minunat a primilor ani ai copilăriei, unde nu i se cerea nimic și unde părea că toate dorințele îi erau satisfăcute de adulți, nici un copil nu se poate abține să-și dorească un regat al său. Afirmațiile realiste despre ceea ce un copil poate deveni după ce va crește nu pot satisface și nici nu se pot compara cu astfel de dorințe extravagante.

Care este acel regat pe care mulți eroi de basm îl câștigă la sfârșitul poveștii? Principala lui caracteristică este că nu

Cenușăresei, o transforma pe mama ei – soția lui – în trădătoarea răutăcioasă a propriei ei fiice. Cum nu un prinț de basm, dintr-o lume imaginară, ci el însuși o alesese pe Cenușăreasă ca iubită, aceste povești de seară au fixat-o pe fetiță în situația oedipiană cu tatăl ei.

Acest tată „spera” cu siguranță pentru fiica lui, dar într-un mod total nerealist. Rezultatul a fost că, pe măsură ce creștea, fetița era într-atât de satisfăcută de imbarcarea cu tatăl ei în aceste fantezii nocturne încât refuza interferența realității sau împăcarea cu ea. Din acest motiv și din altele înrudite, copila nu se dezvoltă corespunzător vârstei ei. A fost examinată de un psihiatru, iar diagnosticul a fost că fata pierduse contactul cu realitatea. De fapt, nu-l „pierduse”, ci nu reușise să-l stabilească. Nu voia să aibă nimic de-a face cu lumea reală, din moment ce comportamentul tatălui îi dădea de înțeles că el nu dorea asta și nici nu avea nevoie de lumea reală. Trăia permanent în fantezia ei, manifestând simptome de schizofrenie.

Povestea ei scoate în evidență deosebirea dintre joaca fantezistă într-un tărâm magic și predicțiile false despre ceea ce urmează să se întâmple în realitatea de zi cu zi. Promisiunile basmelor sunt ceva cu totul diferit de așteptările noastre în privința copiilor, care trebuie să rămână înrădăcinate în realitate. Ar trebui să știm că frustrările trăite de copii, dificultățile pe care le înfruntă ei nu se deosebesc de circumstanțele normale cu care avem cu toții de-a face. Dar, pentru că în mintea unui copil aceste dificultăți sunt cele mai mari imaginabile, el are nevoie de încurajarea fanteziilor în care eroul, cu care se poate identifica, găsește o cale de ieșire din situații incredibil de dificile.

ni se comunică nimic despre el, nici măcar cu ce se ocupă regele și regina. Nu există altă rațiune de a fi regele sau regina acestui regat decât aceea de a fi guvernator, și nu guvernator. A deveni rege sau regină în momentul deznodământului simbolizează o stare de adevărată *independență* în care eroul se simte în siguranță, satisfăcut și la fel de fericit cum era copilul mic în cea mai *dependentă* perioadă a lui, când era cu adevărat bine îngrijit, în regatul leagănului.

Basmul debutează în momentul în care eroul se află la cheremul celor care nu pun mare preț pe el și pe însușirile lui, care îl maltratează și chiar îl amenință cu moartea, așa cum o face regina rea din *Albă-ca-Zăpada*. Pe măsură ce narațiunea se derulează, eroul se vede nevoit să apeleze la ajutoare prietenoase: creaturi ale lumii subterane, ca piticii din *Albă-ca-Zăpada*, sau animale magice, ca păsările din *Cenușăreasa*. În finalul poveștii, eroul a trecut prin toate încercările și, în ciuda lor, și-a rămas fidel sieși sau, depășindu-le cu succes, și-a dobândit adevărata identitate. A devenit un autocrat în cel mai bun sens al cuvântului – un individ cu adevărat autonom, nu cineva care îi guvernează pe alții. În basme, spre deosebire de mituri, victoria eroului nu este asupra altora, ci asupra lui însuși și a răutății (în principal cea proprie, proiectată ca antagonist al eroului). Dacă ni se spune ceva despre guvernarea acestor regi și regine, este că ei au domnit cu înțelepciune și în pace și că au trăit fericiți. Asta ar trebui să fie definiția maturității: să ne guvernăm cu înțelepciune și în consecință să trăim fericiți.

Copilul înțelege asta foarte bine. Nici un copil nu crede că într-o bună zi va deveni stăpânul altui regat decât acela al propriei lui vieți. Basmul îl asigură că într-o zi acest regat va fi al lui, dar nu fără luptă. Cum anume își imaginează

copilul „regatul” depinde de vârsta și de stadiul lui de dezvoltare, dar nu se raportează niciodată la acesta în mod literal. Pentru cei mai mici, asta poate să însemne pur și simplu că nimeni nu le va mai da ordine și că toate dorințele le vor fi îndeplinite. Pentru un copil mai în vârstă, regatul va presupune și obligația de a conduce – adică să trăiască și să acționeze responsabil. Dar, indiferent de vârstă, un copil interpretează atingerea statutului de rege sau regină drept maturitate adultă.

Din moment ce maturitatea necesită o rezolvare pozitivă a conflictelor oedipiene ale copilului, să analizăm maniera în care eroul își câștigă regatul din poveste. În mitul grec, Oedip devine rege ucigându-și tatăl și căsătorindu-se cu mama lui după ce a dezlegat enigma Sfinxului, care apoi se sinucide. Rezolvarea enigmei necesită înțelegerea a ceea ce reprezintă cele trei stadii ale dezvoltării umane. Pentru un copil, cea mai mare enigmă este ce înseamnă sexul; acesta este secretul adulților și el dorește să-l descopere. Deoarece rezolvarea enigmei Sfinxului i-a permis lui Oedip să-și dobândească un regat al său, căsătorindu-se cu mama lui, putem presupune că această enigmă avea de-a face cu probleme sexuale, cel puțin la nivelul inconștientului.

De asemenea, în multe basme rezolvarea „enigmei” duce la căsătorie și la dobândirea regatului. De exemplu, în povestea Fraților Grimm *Croitorașul cel viteaz*, numai eroul este capabil să ghicească corect cele două nuanțe din părul prințesei și, prin urmare, o cucerește. În mod similar, povestea prințesei Turandot ne spune că ea poate fi câștigată numai de bărbatul care găsește corect răspunsurile la trei ghicitori. Rezolvarea unei ghicitori propuse de o femeie anume reprezintă enigma femeii în general, iar din moment ce căsătoria e continuarea firească a soluției

corecte, nu e o exagerare să considerăm că ghicitoarea propusă e una de natură sexuală: oricine înțelege secretul reprezentat de sexul opus a dobândit maturitate. Dar, în timp ce în mitul lui Oedip personajul a cărui enigmă a fost corect rezolvată se autodistruge, sinucidere urmată de tragedia căsătoriei nefaste, în basme descoperirea secretelor duce la fericirea ambelor personaje: și a celui care posedă secretul, și a celui care-l dezleagă.

Oedip se căsătorește cu o femeie care este mama lui, deci este logic ca ea să fie mult mai în vârstă. Eroul basmului, indiferent de sex, se căsătorește cu un partener de aproximativ aceeași vârstă. Adică, orice fel de atașament oedipian ar fi avut eroul de basm față de părinte, el reușește să-l transfere asupra celui mai potrivit partener non-oedipian. Întotdeauna, într-un basm, o relație nesatisfăcătoare cu un părinte – așa cum este în mod invariabil relația oedipiană – e înlocuită, ca aceea a Cenușăresei cu un tată slab și pasiv, de o relație fericită cu partenerul salvator.

Părintele din aceste basme, departe de a avea resentimente pentru transcenderea de către copil a atașamentului față de el, este încântat de acest lucru și de multe ori joacă rolul esențial în acest proces. De exemplu, în *Hans, ariciul* și în *Frumoasa și Bestia*, tatăl (intenționat sau neintenționat) o determină pe fiică să se mărite; faptul că el renunță la atașamentul pentru fiică și o determină să facă același lucru duce la o soluție fericită pentru amândoi.

Niciodată nu se întâmplă ca într-un basm fiul să-i ia tatălui regatul. Dacă tatăl abdică, e din cauza vârstei înaintate. Chiar și atunci, fiul trebuie să-l merite, să-și găsească femeia cea mai potrivită pentru el, ca în *Cele trei pene*. În această poveste este foarte clar că a dobândi un regat e similar cu a atinge maturitatea morală și sexuală. Întâi i se cere eroului

să treacă un test pentru a moșteni regatul. Când reușește, se dovedește că nu este suficient. Același lucru se întâmplă și a doua oară. A treia oară i se cere să găsească și să aducă acasă mireasa potrivită; când eroul reușește și de data asta, regatul e în sfârșit al lui. Astfel, departe de a proiecta în personajul principal gelozia față de tată sau în tată invidia față de incursiunile sexuale ale fiului, basmul afirmă exact contrariul: când copilul a ajuns la vârsta optimă de maturizare, părintele dorește ca el să devină independent și din punct de vedere sexual; de fapt, el îl va accepta pe fiu ca urmaș meritos numai după ce dovedește acest lucru.

În multe basme un rege își dă fiica în căsătorie eroului și fie își împarte regatul cu el, fie îl desemnează ca succesor. Aceasta este, desigur, fantasma care-l încântă pe copil. Dar, din moment ce povestea îl asigură că acest lucru se va întâmpla, iar în inconștient „regele” îl simbolizează pe propriul lui tată, basmul promite cea mai înaltă recompensă – o viață fericită și regatul – pentru fiul care prin luptă a găsit cea mai bună soluție pentru conflictele lui oedipiene: transferul dragostei pentru mamă către o parteneră potrivită și de o vârstă apropiată; și realizarea faptului că tatăl (departe de a fi un competitor răuvoitor) este un protector binevoitor care aprobă maturizarea deplină a fiului său.

Dobândirea regatului prin uniunea amoroasă și căsătoria cu partenera cea mai potrivită și mai dezirabilă – o uniune aprobată din toată inima de către părinți și care aduce fericirea tuturor, cu excepția personajelor negative – simbolizează rezolvarea perfectă a dificultăților oedipiene, precum și câștigarea adevăratei independențe și a integrării complexe a personalității. Este oare atât de nerealist să vorbim despre o asemenea realizare ca despre cucerirea propriului regat?

Acest lucru poate sugera de ce realizările eroilor din poveștile „realiste” pentru copii par deseori banale și nesemnificative în comparație cu cele ale eroului de basm. Și aceste povești îl asigură pe copil că va rezolva problemele majore întâlnite în viața „reală” – așa cum definesc adulții aceste probleme. Procedând astfel, poveștile realiste au merite deosebite, dar și limite serioase. Însă ce probleme ar putea fi mai greu de înțeles și mai „reale” pentru un copil decât conflictele lui oedipiene, integrarea personalității lui și dobândirea maturității care include maturitatea sexuală, adică înțelegerea a ceea ce implică ea și cum trebuie câștigată? Pentru că explicarea în detaliu a acestor chestiuni l-ar copleși și l-ar dezorienta pe copil, basmul face apel la simboluri universale care-i permit să selecteze, să neglijeze și să interpreteze elemente ale poveștii într-o manieră compatibilă cu stadiul lui de dezvoltare intelectuală și psihologică. Indiferent de starea lui de evoluție, basmul sugerează în ce mod copilul ar putea-o transcende și ce anume implică următorul stadiu al progresului spre o integrare matură.

O comparație între două povești pentru copii foarte cunoscute și un basm va putea ilustra limitele relative ale unei povești realiste pentru copii.

Există multe povești moderne destinate copiilor, cum ar fi *Mica locomotivă care putea să tragă*, care îl încurajează pe copil să creadă că, dacă încearcă din toate puterile și nu renunță, în final va izbândi³⁹. O tânără adultă își amintește cât de impresionată a fost când mama ei i-a citit această poveste. A devenit atunci convinsă că atitudinea adoptată poate influența cu adevărat realizările cuiva; că, dacă abordezi o problemă cu convingerea că o poți rezolva, vei reuși. Câteva zile mai târziu, această fată a fost confruntată în clasa întâi cu o situație problematică: încerca să

construiască o casă din hârtie, îmbinând diverse fragmente cu lipici. Dar casa continua să se destrame. Frustrată, a început să se îndoiască serios că ideea de a construi o astfel de casă ar putea fi realizată. Dar atunci i-a venit în minte povestea *Micii locomotive care putea să tragă*; douăzeci de ani mai târziu își va aminti cum în acel moment a început să îngâne formula magică: „Cred că pot, cred că pot, cred că pot...”. Așa că a continuat să încerce să monteze casa de hârtie, care a continuat să se năruiască. Proiectul s-a terminat cu o înfrângere totală, fetița fiind convinsă că a eșuat acolo unde oricine altcineva ar fi reușit, asemeni locomotivei care putea.

Din moment ce *Mica locomotivă care putea să tragă* este o poveste situată în prezent, făcând apel la o recuzită atât de comună ca locomotivele care trag trenuri după ele, această fetiță a încercat să aplice învățătura direct în viața de zi cu zi, fără elaborarea fantasmei, și a trăit un insucces care încă o durea după douăzeci de ani.

Foarte diferit a fost impactul *Familiei elvețiene Robinson* asupra altei fetițe. Povestea istorisește cum o familie naufragiată reușește să trăiască o viață aventuroasă, idilică, plăcută și constructivă – o viață foarte diferită de cea a unei fetițe. Tatăl ei lipsea de acasă perioade îndelungate, iar mama era bolnavă mintal, petrecând lungi perioade în clinici de specialitate. Astfel, fetița era deseori trimisă de acasă la o mătușă, apoi la o bunică și înapoi acasă. De-a lungul acestor ani, fetița a citit și recitat povestea familiei fericite care trăia pe o insulă pustie, ceea ce nu-i permitea nici unui membru să se despartă de ceilalți. Mulți ani mai târziu își va aminti ce sentiment plăcut și cald o încerca atunci când se rezema pe câteva perne mari, citea povestea și uita de toate necazurile ei. Îndată ce o termina de citit, o lua de la

capăt. Orele fericite petrecute cu familia Robinson în acel ținut al fanteziei o ajutau să nu se lase înfrântă de dificultățile cu care o confrunta realitatea. Fetița era capabilă să amortizeze impactul crudei realități cu ajutorul unor bucurii imaginare. Dar, din moment ce povestea nu era un basm, nu conținea promisiunea unei schimbări în bine a vieții ei – speranță care i-ar fi făcut viața și mai suportabilă.

O altă studentă și-a amintit că, atunci când era mică, „muream după basme, atât cele tradiționale, cât și propriile mele creații. Dar *Rapunzel* îmi domina gândurile”. Când această femeie era încă o fetiță, mama ei a murit într-un accident de mașină. Tatăl fetei, foarte afectat de ceea ce i se întâmplase soției (el fusese la volan), s-a retras complet în sine, abandonându-și fiica în grija unei dădace care nu se prea interesa de fetiță. Când a împlinit șapte ani, tatăl s-a recăsătorit și, își va aminti ea, aceasta a fost perioada în care *Rapunzel* a devenit foarte importantă pentru ea. Mama vitregă era, desigur, vrăjitoarea din poveste, iar ea, fetița surghiunită în turn. Își va aminti că se asemana cu *Rapunzel* pentru că „vrăjitoarea o obținuse cu forța”, așa cum mama vitregă își croise drum cu forța în viața fetei. Se simțea prizonieră în noua ei familie, fiindcă mai înainte dădaca, din nepăsare, o lăsa să facă tot ce voia ea. Se simțea o victimă asemeni lui *Rapunzel* care, închisă în turn, are la fel de puțin control asupra vieții ei. Părul lung al lui *Rapunzel* constituia cheia poveștii pentru ea. Voia și ea să-și lase părul lung, dar maștera i l-a tăiat scurt; părul lung va deveni pentru ea simbolul libertății și al fericirii. Ca adult, și-a dat seama că prințul după care tânjise și pe care îl aștepta să apară era tatăl ei. Povestea o convinsese că într-o bună zi el va veni și o va salva, iar această convingere îi susținuse moralul. Dacă viața devenea prea grea, tot ce

trebuia să facă era să-și imagineze că e *Rapunzel*, că are părul lung și că prințul care o iubea va sosi în ajutorul ei. I-a găsit poveștii și un final fericit. În poveste prințul e orbit pentru o vreme – ceea ce pentru ea însemna că tatăl devenise orb, din cauza „vrăjitoarei” cu care trăia, la meritele fiicei lui –, dar în cele din urmă părul tăiat a crescut la loc, iar prințul a venit să trăiască împreună cu ea, fericiți, până la adânci bătrâneți.

Comparând *Rapunzel* cu *Familia elvețiană Robinson*, ne putem convinge de ce basmele îi pot oferi unui copil mai mult decât o poveste pentru copii, chiar și una atât de reușită. În *Familia elvețiană Robinson* nu există o vrăjitoare asupra căreia un copil își poate descărca imaginar furia și pe care o poate blama pentru lipsa de interes a tatălui. *Familia elvețiană Robinson* oferă o fantezie de evadare și a ajutat-o pe fetița care o citea și recitea să uite pe moment cât de grea era viața pentru ea. Însă nu oferea nici o speranță concretă pentru viitor. *Rapunzel*, pe de altă parte, i-a oferit celeilalte fete șansa de a constata că vrăjitoarea din poveste era atât de rea încât cea de acasă nu-i mai apărea chiar atât de malefică. De asemenea, *Rapunzel* îi promitea fetei că izbăvirea va veni grație propriului ei corp, când îi va crește părul. Mai important, îi promitea că „prințul” e doar temporar orbit; că își va recăpăta vederea și o va salva pe prințesă. Această fantasmă a continuat s-o susțină și ulterior, deși nu atât de intens, până când s-a îndrăgostit și s-a căsătorit, după care nu a mai avut nevoie de o astfel de fantasmă.

La prima vedere, putem înțelege de ce mama vitregă, dacă ar fi știut ce înseamnă *Rapunzel* pentru fiica ei vitregă, ar fi considerat că basmele au o influență negativă asupra copiilor. Dar ar fi ignorat faptul că, dacă fiica vitregă nu găsea satisfacție în acea fantasmă, probabil ar fi încercat să distrugă

mariajul tatălui; iar fără speranța în viitor pe care i-o dădea povestea, ar fi putut să o ia pe o cale foarte greșită în viață.

S-a argumentat că, atunci când o poveste generează speranțe nerealiste, copilul ajunge inevitabil să fie dezamăgit și să sufere și mai mult din cauza asta. Dar a-i propune copilului speranțe rezonabile – adică limitate și provizorii – în viitor nu constituie decât un paleativ pentru imensele anxietăți legate de ceea ce s-ar putea întâmpla cu el și cu aspirațiile lui. Teama lui nerealistă necesită speranțe nerealiste. În comparație cu dorințele copilului, promisiunile limitate și realiste constituie o profundă dezamăgire, nu o consolare. Dar asta e tot ce poate oferi o poveste relativ realistă.

Promisiunea extravagantă a unui basm într-un final fericit ar duce de asemenea la o deziluzie în viața reală a unui copil dacă acest final ar face parte dintr-o poveste realistă sau ar fi proiecția a ceva care s-ar putea întâmpla acolo unde copilul trăiește cu adevărat. Dar finalul fericit din basm are loc într-un tărâm imaginar, un ținut care poate fi vizitat doar de mințile noastre.

Basmul îi oferă copilului speranța că într-o bună zi regatul va fi al său. Din moment ce copilul nu se poate mulțumi cu mai puțin de atât, dar nu crede că va putea realiza acest lucru de unul singur, basmul îi spune că forțe magice vor veni în ajutorul lui. Ceea ce reaprinde speranța, fără de care această fantasmă ar fi stinsă de realitatea nemiloasă. Fiindcă basmul promite genul de triumf visat de copil, el este convingător din punct de vedere psihologic cum nici o poveste „realistă” nu poate fi. Și, pentru că promite că regatul va fi al lui, copilul e gata să creadă și în celelalte învățăminte ale poveștii: că riscurile trebuie asumate și dificultățile nu trebuie ocolite; că un om nu poate înfăptui totul de unul singur, că are nevoie de ajutoare; iar pentru a le obține, trebuie să se

supună unor cerințe. Datorită faptului că promisiunea supremă coincide cu dorința copilului de a trăi fericit și de a se răzbuna împotriva celor ce-i vor răul, basmul îmbogățește imaginația copilului mai mult ca orice altceva.

Problema cu o parte din cărțile considerate a fi „literatură potrivită pentru copii” este că multe dintre aceste povești fixează imaginația copilului la nivelul la care el a ajuns deja de unul singur. Copiilor le plac astfel de povești, dar nu profită foarte mult de ele dincolo de plăcerea de moment. Copilul nu obține din aceste povești nici confort, nici consolare pentru problemele lui presante; doar evadează de sub presiunile de moment.

De exemplu, există povești „realiste” în care copilul se răzbună pe părinte. Atunci când un copil iese din stadiul oedipian și nu mai este total dependent de părinte, resimte cel mai tare dorința de răzbunare. Fantasmele de răzbunare sunt ceva obișnuit în această perioadă a vieții, dar în momentele cele mai lucide copilul recunoaște că sunt extrem de nedrepte, pentru că știe foarte bine că părintele îi procură tot ce are nevoie pentru a supraviețui, muncind din greu pentru asta. Ideile de răzbunare generează întotdeauna vinovăție și anxietatea legată de represalii. O poveste care încurajează direct această fantasmă sporește ambele sentimente și tot ceea ce copilul poate face de unul singur e să-și reprime aceste idei. Deseori, rezultatul unei astfel de reprimări este că zece ani mai târziu adolescentul va pune în practică acele planuri de răzbunare copilărești.

Nu e deloc necesar ca un copil să-și reprime acest gen de fantasme; dimpotrivă, le poate savura la maximum dacă e subtil îndrumat să le îndrepte spre o țintă foarte asemănătoare cu părintele, dar care în mod evident nu este părintele lui. Ce ar putea constitui o țintă mai potrivită

pentru astfel de planuri de răzbunare decât persoana care a uzurpat drepturile părintelui, adică părintele vitreg din basm? Dacă un copil se descarcă de astfel de fantasme nocive împotriva unui uzurpator malefic, atunci nu mai are motive să se simtă vinovat și nici nu mai trebuie să se teamă de represalii, pentru că personajul o merită pe deplin. Dacă se aduce obiecția că planurile de răzbunare sunt imorale și că un copil n-ar trebui să aibă astfel de gânduri, ar trebui subliniat că ideea că oamenii n-ar trebui să aibă anumite fantasme n-a oprit niciodată pe cineva să le aibă; doar că au fost izgonite în inconștient, unde au provocat și mai mari pagube vieții mentale. Astfel, basmul îi permite copilului să se bucure de ce e mai bun în ambele lumi: el se poate lăsa în voia fantasmelor de răzbunare proiectate asupra părintelui vitreg din poveste, fără să simtă vinovăție sau teamă față de adevăratul părinte.

Poemul lui Milne în care James James Morrison Morrison își avertizează mama să nu se aventureze la marginea orașului fără el, pentru că s-ar putea să nu mai găsească niciodată drumul de întoarcere și să dispară pentru totdeauna, ceea ce în poem chiar se întâmplă, este o poveste încântător de amuzantă – pentru adulți⁴⁰. Unui copil îi stârnește o anxietate de abandon mai rea decât un coșmar. Ceea ce e amuzant pentru un adult aici e inversarea rolurilor între păzitor și păzit. Oricât i-ar plăcea unui copil ideea aceasta, el nu se poate bucura de ea când se soldează cu pierderea permanentă a părintelui. Ceea ce îi place cel mai mult unui copil atunci când ascultă poemul este avertismentul dat părinților de a nu pleca niciodată fără el. Dar pe urmă el trebuie să-și reprime anxietatea mult mai mare și mai profundă că va fi părăsit pentru totdeauna, ceea ce poemul sugerează că se va întâmpla.

Există destul de multe povești moderne similare cu aceasta, în care copilul este mult mai capabil și mai inteligent decât părintele, nu într-o lume imaginară, ca în basm, ci în realitatea de zi cu zi. Copilul gustă o astfel de poveste pentru că se potrivește cu ceea ce i-ar plăcea lui să creadă; dar consecințele finale constau în neîncrederea în părintele de care încă depinde și o mare dezamăgire – deoarece, contrar a ceea ce povestea îl face momentan să creadă, părinții rămân superiori lui pentru multă vreme.

Nici un basm tradițional nu-i va răpi copilului siguranța necesară pe care i-o dă gândul că părintele e mai înțelept decât el, cu o excepție crucială: când se dovedește că părintele a evaluat greșit talentele copilului. Părintele din multe basme nu-l apreciază prea mult pe unul dintre copii – de regulă, cel socotit prostănac – care, pe măsură ce povestea se derulează, va dovedi că părintele a greșit în aprecierea lui. Și în acest caz basmul conține un adevăr psihologic. Aproape orice copil este convins că părinții lui sunt mai înțelepți decât el în aproape toate privințele, cu o excepție: faptul că nu-i apreciază îndeajuns valoarea. Încurajarea acestui gând e benefică, sugerându-i copilului că ar trebui să-și dezvolte talentele – nu pentru a deveni superior părintelui, ci pentru a-i corecta părerea greșită despre el.

În privința depășirii părintelui, basmul apelează frecvent la procedeul de a-l diviza în două personaje: părintele cu o părere proastă despre copil și un alt personaj – un bătrân înțelept, sau un animal întâlnit de tânăr, care îl sfătuiește temeinic cum să-l învingă nu pe părinte, ceea ce ar fi periculos, ci pe fratele preferat de părinte. Uneori acest personaj derivat îl ajută pe erou să realizeze ceva aproape imposibil, care să-i demonstreze părintelui că părerea lui a fost greșită. Așadar, părintele este divizat în atitudinile lui de îndoială și sprijin, cea din urmă având câștig de cauză.

Modalitatea în care basmul ilustrează problema competiției dintre generații, adică a dorinței copilului de a-și depăși părintele, este aceea a momentului în care părintele simte că a sosit vremea să-și trimită copilul în lume pentru a se confrunța cu sine însuși și a-și dovedi astfel talentul și puterea de a prelua ștafeta, de a-și înlocui părintele. Faptele extraordinare săvârșite de copil în aceste misiuni, deși incredibile obiectiv, nu sunt cu nimic mai fantastice pentru copil decât ideea că ar putea să-i fie superior părintelui și, prin urmare, să-l înlocuiască.

Poveștile de acest gen (care sub diferite forme pot fi semnalate în toată lumea) încep destul de realist, cu tatăl care îmbătrânește și e nevoit să decidă care dintre copii merită cel mai mult să-i moștenească averea sau chiar să-l înlocuiască. Atunci când i se prezintă misiunea pe care trebuie s-o îndeplinească, eroul poveștii simte exact ceea ce simte un copil: că e imposibil s-o ducă la bun sfârșit. În ciuda acestei convingeri, basmul demonstrează că misiunea poate fi îndeplinită, dar numai cu ajutorul unor puteri supraomenești sau a altor forțe intermediare. Într-adevăr, numai o realizare de domeniul extraordinarului îi poate da unui copil sentimentul că îi este superior unui părinte; să creadă în asta fără o astfel de dovadă ar însemna pură megalomanie.

SLUJNICĂ LA GÂȘTE

Dobândirea autonomiei

Câștigarea autonomiei din partea părinților este subiectul unei povești a Fraților Grimm faimoasă odinioară, acum mai puțin cunoscută, *Slujnică la găște*. În versiuni

similare, această poveste poate fi întâlnită în aproape toată literatura țărilor europene, ca de altfel și a altor continente. În versiunea Fraților Grimm, începe așa: „A fost odată o regină bătrână căreia îi murise bărbatul cu mulți ani în urmă și care avea o fată frumoasă... Când i-a venit vremea măritişului, iar fata a trebuit să plece într-o țară străină“, mama îi dăruiește bijuteriile și comorile ei. O slujnică trebuie s-o însoțească în călătorie. Fiecare femeie primește câte un cal, iar cel al prințesei e înzestrat cu harul vorbirii și se numește Falada⁴¹. „Când a sosit ceasul despărțirii, bătrâna mamă s-a dus în odaia ei, a luat un cuțit și și-a crescat degetele până i-a curs sânge; apoi a lăsat trei stropi să picure într-o batistă albă, pe care i-a dat-o fiicei spunându-i: «Păstrează-o cu mare grijă, copilă dragă, și îți va fi de mare ajutor pe drum»“. După o oră de mers, prințesei i se face sete și o roagă pe slujnică să-i aducă puțină apă dintr-un râu în cupa ei de aur. Slujnica refuză, îi ia prințesei cupa și îi spune să se ducă singură la râu și să bea apă; apoi declară că s-a saturat să-i mai fie slujnică.

După o vreme se întâmplă același lucru, dar de data acesta prințesa se apleacă să bea apă și îi scapă batista cu cele trei picături de sânge; fără batistă, ea devine slăbită și lipsită de putere. Slujnica profită de acest lucru și o forțează pe prințesă să facă schimb de cai și straie, obligând-o să jure că nu va spune nimic nici unui suflet de la curtea regală când vor ajunge acolo. La sosire, slujnica e primită ca prințesa-mireasă. Întrebată despre însoțitoare, ea îi spune regelui-tată să-i dea ceva de lucru, iar prințesa e trimisă să ajute un băiat care are grijă de găște. Curând, falsă mireasă îl roagă pe tânărul rege, mirele, să-i facă favorul de a tăia capul lui Falada, fiindu-i teamă că animalul va divulga fapta necinstită la care se dedase. I se face pe plac, dar capul

calului, mulțumită implorărilor adevăratei prințese, e ținut în cuie deasupra unei arcade întunecate pe sub care trece zilnic pentru a duce găștele la păscut.

În fiecare dimineață, în timp ce prințesa și băiatul care pășteau găștele trec pe sub arcadă, ea salută capul lui Falada, cu multă mâhnire, la care acesta răspunde:

„Mama ta dac-ar afla
I s-ar frânge inima“

Pe pășune, prințesa își lasă părul răsfirat pe umeri. Cum pare a fi aur pur, băiatul e ispitit să smulgă câteva fire, dar prințesa îl împiedică să facă una ca asta chemând în ajutor vântul care-i suflă din cap pălăria băiatului, iar el e nevoit să alerge după ea. Același lucru se întâmplă două zile la rând, ceea ce îl deranjează atât de tare pe băiat, încât se plânge bătrânului rege. A doua zi regele se ascunde în dreptul arcadei și asistă la scena cu pricina. Seara, după ce fata se întoarce de la găște, o întreabă ce semnificație au toate acestea. Ea îi mărturisește că a jurat să nu spună niciodată nimic vreunei ființe omenești. Rezistă tuturor presiunilor la care o supune regele, dar în cele din urmă ascultă de sugestia acestuia de a mărturisi totul în fața unei vetre. Bătrânul rege se ascunde în spatele vetrei și află întreaga poveste a fetei.

După aceea adevărata prințesă e gătită cu straie regesti și toată lumea e invitată la un mare ospăț la care prințesa stă într-o parte a tânărului rege, iar impotoarea în cealaltă. La sfârșitul mesei, bătrânul rege o întreabă pe impotoare care ar fi pedeapsa cuvenită unei persoane care s-ar comporta într-un anume fel – și îi descrie în esență chiar comportamentul ei față de prințesa de drept. Impotoarea, neștiind că a fost demascată, răspunde: „«Nu merită altceva decât să

fie despuiată și aruncată într-un butoi căptușit cu vârfuri de piroane; și doi cai albi s-o poarte în sus și-n jos până-și află moartea.» «Tu ești aceea!», i-a spus bătrânul rege, «ți-ai rostit singură osânda și vei fi pedepsită întocmai». Iar după ce sentința a fost executată, tânărul rege s-a însurat cu mireasa cuvenită și amândoi au domnit peste regatul lor în pace și fericire“.

Încă de la începutul poveștii este abordat subiectul succesiunii generațiilor, bătrâna regină trimițându-și fiica să se mărite într-un ținut îndepărtat – adică să-și construiască o viață proprie, independentă de părinți. În ciuda greutăților, prințesa își ține promisiunea de a nu împărtăși ceea ce i s-a întâmplat nici unei ființe omenești; astfel, ea dovedește tărie de caracter, ceea ce îi aduce răsplata cuvenită și un final fericit. Aici, primejdiile cu care se confruntă eroina sunt cele interioare: să nu cedezi tentației de a-ți da în vileag secretul. Însă principala temă a acestei povești este uzurparea drepturilor eroului de către un impostor.

Motivul pentru care această poveste și acest motiv se găsesc în toate culturile rezidă în conotația lor oedipiană. Dacă personajul principal este de obicei de gen feminin, există și variante cu un erou de gen masculin – ca în cea mai cunoscută versiune a poveștii, *Roswall și Lillian*, în care un băiat este trimis la curtea unui alt rege pentru a fi educat, ceea ce evidențiază și mai mult faptul că motivul basmului se referă la procesul de creștere, maturizare și câștigare a propriei independențe⁴². La fel ca în *Slujnică la găște*, în timpul călătoriei băiatul este forțat să schimbe locurile cu însoțitorul său. Sosind la curtea străină, uzurpatorul e primit ca un prinț, dar cel adevărat, cu toate că a ajuns în rolul unei slugi, va câștiga inima prințesei. Cu ajutorul unor personaje binevoitoare, uzurpatorul este

demascat și în final pedepsit aspru, în timp ce prințul își recapătă poziția meritată. Deoarece impostorul din această poveste încearcă și el să-l înlocuiască pe erou ca mire, intriga este în esență identică, doar sexul eroului diferă, ceea ce sugerează că nu este important. Asta pentru că povestea atinge o problemă oedipiană care apare în viața fetelor și băieților deopotrivă.

Slujnică la găște încarnează simbolic cele două fațete ale dezvoltării oedipiene. Într-un stadiu inițial, copilul crede că părintele de același sex este un impostor care și-a însușit fraudulos locul copilului în afecțiunea părintelui de sex opus care l-ar prefera mult mai mult pe copil ca partener matrimonial. Copilul suspectează că părintele de același sex, prin viclenie (a fost prezent înainte de sosirea copilului), l-a înșelat, însușindu-și ceea ce i se cuvenea lui, prin naștere, și speră ca lucrurile să fie îndreptate în urma intervenției unor forțe superioare, iar el să devină atunci partenerul părintelui de sex opus.

În același timp, basmul îl îndrumă pe copil cum să depășească stadiul oedipian inițial spre unul superior, când gândirea bazată pe dorințe este înlocuită de o viziune ceva mai corectă asupra situației reale a copilului de-a lungul întregii faze oedipiene. Pe măsură ce înțelege mai mult și se maturizează, copilul începe să-și dea seama că suspectarea părintelui de același sex că și-ar fi arogat o poziție care de fapt trebuia să fie a lui nu este conformă cu realitatea. Începe să realizeze că *el* e cel care dorește să fie uzurpatorul, *el* e cel care dorește să-i ia locul părintelui de același sex. *Slujnică la găște* îl avertizează pe copilul care nutrește astfel de idei că îl paște o pedeapsă teribilă dacă va reuși pentru o vreme să-l înlocuiască pe partenerul matrimonial de drept. Povestea sugerează că e mai bine să-ți accepți

rolul de copil decât să încerci să-l conștiți pe cel al părintelui, oricât de puternică ar fi această dorință.

S-ar putea ca unii să se întrebe dacă pentru copii are vreo importanță faptul că o astfel de intrigă apare predominant în versiuni unde eroul este de gen feminin. Dar, indiferent de sexul copilului, povestea impresionează puternic orice copil fiindcă, la un nivel preconștient, el realizează că intriga dezbate aspectele oedipiene ale problemei care-l frământă și pe el. Într-unul dintre cele mai faimoase poeme, *Germania, un basm de iarnă* (*Deutschland, ein Wintermärchen*), Heinrich Heine mărturisește ce impresie adâncă a făcut asupra lui basmul *Slujnică la găște*. El scrie:

*Inima-mi bătea când dădaca povestea
Cum fata de-mpărat, în vremuri de demult,
Singură, în arșița pustietății stătea,
Iar cosițele-i străluceau galbene ca aurul.*

*Gâștelor de grijă ea le purta,
Și le păzea pân-la căderea nopții,
Prin marea poartă din nou acasă le-aducea
Iar lacrimile-i curgeau mari pe obraji...⁴³*

Slujnică la găște conține și o altă lecție importantă: aceea că părintele, chiar dacă e la fel de puternic precum regina din poveste, nu poate să-i asigure evoluția copilului spre maturitate. Pentru a deveni el însuși, copilul trebuie să se confrunte prin propriile-i puteri cu obstacolele întâlnite în cale; el nu mai poate conta pe părinte ca să-l salveze de consecințele slăbiciunilor sale. Din moment ce toate comorile și bijuteriile primite de prințesă de la mamă nu-i sunt de nici un folos, acest lucru sugerează că ceea ce un părinte îi poate

da unui copil, ca bunuri lumești, nu-i este de mare ajutor dacă el nu știe cum să le folosească. Ca un ultim dar, și cel mai important, regina îi înmânează fiicei batista cu cele trei picături de sânge. Dar prințesa o pierde din neglijență.

Cele trei picături de sânge, simbol al atingerii maturității sexuale, vor fi analizate mai târziu în legătură cu *Albă-ca-Zăpada* și *Frumoasa din pădurea adormită*. Deoarece prințesa pleacă de acasă pentru a se căsători și deci urmează să devină, din fecioară, femeie și soție, iar mama îi atrage atenția că darul batistei cu sânge chiar este mai important decât calul cu harul vorbirii, nu pare exagerat să interpretăm aceste picături de sânge pe o bucată de pânză albă ca pe un simbol al maturității sexuale, un legământ puternic instituit de o mamă care își pregătește fiica să devină activă din punct de vedere sexual¹.

De aceea, atunci când prințesa pierde talismanul care, dacă l-ar fi păstrat, ar fi protejat-o împotriva uneltirilor nefaste ale uzurpatoarei, acest lucru sugerează că în adâncul ei nu e încă îndeajuns de matură pentru a deveni femeie. Am putea chiar crede că pierderea din neglijență a batistei e o greșeală „freudiană” prin care fata evită ceva la care nu vrea să se gândească: iminenta pierdere a virginității. Ca păzitoare de găște, rolul ei a redevenit cel al unei fete nemăritate, imaturitate dublată de faptul că trebuie să se alăture unui băiețel pentru a duce găștele la păscut. Dar povestea conchide că a persista în imaturitate atunci când a sosit vremea să devii matur declanșează tragedii perso-

¹ Cât de importante sunt aceste trei picături de sânge într-un basm se poate constata în cazul unei versiuni germane a poveștii, întâlnită în Lorena, intitulată *Pânza cu trei picături de sânge*. Într-o poveste franceză, darul cu puteri magice este un măr de aur, care amintește de mărul oferit Evei în rai, semnificând cunoașterea sexuală⁴⁴.

nale și în viața celor foarte apropiați, cum este cazul credinciosului Falada.

Versurile rostite de Falada în trei rânduri – de fiecare dată ca reacție la lamentările fetei care trece prin dreptul capului de cal: „O, Falada, cel care atârni acolo” – dau glas destinului trist al fetei, dar și jalei neputincioase a mamei. Dojana insinuată de Falada este că prințesa ar trebui, nu doar de dragul ei, ci și al mamei, să nu mai accepte pasiv orice i s-ar putea întâmpla. Este vorba și de o acuzație subtilă, sugerând că, dacă prințesa nu s-ar fi comportat atât de imatur pierzând batista și lăsându-se intimidată de slujnică, nici Falada n-ar fi fost ucis. Toate relele sunt din vina fetei, pentru că nu îndrăznește să se afirme. Nici măcar calul vorbitor n-o poate ajuta să scape din această situație.

Povestea evidențiază dificultățile întâlnite în drumul prin viață: atingerea maturității sexuale, câștigarea independenței și împlinirea. Pericolele trebuie înfrânte, suferințele îndurate, deciziile luate; dar povestea susține și că, dacă rămânem credincioși nouă înșine și valorilor noastre, oricât de disperată ar putea să pară situația pentru o vreme, finalul va fi fericit. Și, desigur, în acord cu rezolvarea impasurilor oedipiene, povestea accentuează faptul că uzurparea locului cuiva va duce la nimicirea uzurpatorului. Singura cale de a obține ce ți se cuvine sunt propriile tale fapte.

Se poate compara încă o dată profunzimea acestui basm – are doar cinci pagini tipărite – cu povestea modernă menționată mai înainte și care a fost bine primită de publicul larg, *Mica locomotivă care putea să tragă*, poveste care îl încurajează pe copil să creadă că, dacă se va strădui îndeajuns, va izbândi. Această poveste modernă și altele ca ea îi însuflă speranțe copilului și servesc o cauză bună, dar limitată. Însă dorințele inconștiente și anxietățile profunde

rămân fără soluții și, într-o analiză de ultimă instanță, tocmai aceste elemente inconștiente stau în calea încrederii de sine a copilului. Aceste povești nu îi revelează copilului nici direct, nici indirect anxietățile sale cele mai profunde și nici nu-i oferă supapa necesară pentru eliberarea acestor presiuni. Contrar mesajului din *Mica locomotivă care putea să tragă*, succesul nu elimină, de unul singur, problemele interioare. Altfel n-am avea atâția adulți care încearcă mereu și nu renunță deloc și care în cele din urmă reușesc să realizeze ce își propuseseră, dar ale căror dificultăți interioare rămân nerezolvate de „succesul” lor exterior.

Copilului nu-i este pur și simplu teamă de eșec ca atare, deși aceasta e una dintre cauzele anxietății lui. Însă așa par să gândească autorii unor astfel de povești realiste, probabil pentru că temerile adulților sunt fixate asupra dezavantajelor concrete declanșate de eșec. Anxietatea legată de eșec a copilului se axează pe ideea că dacă eșuează va fi respins, părăsit și distrus. De aceea, numai acel gen de povește în care un duh sau altă personificare a răului îl amenință pe copil cu distrugerea dacă nu va reuși să fie îndeajuns de puternic pentru a se împotrivi uzurpatorului este compatibilă cu interpretarea psihologică dată de copil consecințelor eșecului.

Succesul din finalul poveștii nu este semnificativ pentru copil dacă anxietățile lui inconștiente nu-și găsesc rezolvarea. În basm acest lucru e simbolizat de distrugerea răufăcătorului. Fără asta, faptul că eroul ajunge acolo unde merită nu reprezintă o rezolvare, fiindcă dacă răul continuă să existe va rămâne un pericol permanent.

Adulții sunt de multe ori de părere că pedeapsa brutală administrată unei persoane malefice îi supără și îi sperie inutil pe copii. Exact contrariul este adevărat: un astfel de

deznodământ îl asigură pe copil că pedeapsa e pe măsura fărădelegii. Deseori, copilul se simte nedreptățit de adulți și de lume în general și i se pare că nu se face nimic în privința aceasta. Pe baza acestor experiențe, el dorește ca aceia care îl înșală și îl înjosesc – așa cum slujnica impoartă o păcălește pe prințesa în povești – să fie pedepsiți fără milă. Dacă nu sunt pedepsiți, copilul crede că nimeni nu vrea cu adevărat să-l protejeze; însă cu cât cei răi sunt pedepsiți mai sever, cu atât copilul se simte mai în siguranță.

Aici e important să remarcăm că uzurpatoarea își pronunță propria sentință. Așa cum slujnica a ales să ia locul prințesei, tot astfel ea își alege modul în care va fi distrusă; amândouă sunt o consecință a răutății ei, care o face să inventeze o pedeapsă atât de crudă – în acest fel nu-i este impusă din afară. Mesajul implicit este că intențiile criminale sunt chiar cauza distrugerii criminalului. Alegând doi cai albi drept călăi, uzurpatoarea își revelează vina inconștientă pentru nimicirea lui Falada – din moment ce era calul pe care mireasa călătorea spre nuntă, putem ghici că Falada era alb, de culoarea purității, așa că pare normal ca doi cai albi să-l răzbune pe Falada. Copilul apreciază toate aceste detalii la un nivel preconștient.

Am menționat mai înainte că succesul unor sarcini exterioare nu este suficient pentru a disipa anxietatea interioară. De aceea, copilul are nevoie de sugestii pentru a ști ce altceva mai este necesar pe lângă perseverență. Aparent, fata trimisă cu găștele la păscut nu face nimic pentru a-și schimba soarta, iar acest lucru se întâmplă numai datorită intervenției forțelor binevoitoare sau a șansei, ceea ce duce la descoperirea regelui și la salvarea fetei. Dar ceea ce îi poate apărea ca nimic sau foarte puțin unui adult este apreciat ca o reușită considerabilă de mintea unui

copil – nici el nu poate face foarte mult pentru a-și schimba soarta, așa cum ar dori. Basmul îi sugerează că nu contează prea mult faptele spectaculoase de viteză, ci evoluția interioară care trebuie să aibă loc pentru ca eroul să-și câștige autonomia adevărată. Independența și transcenderea copilăriei necesită dezvoltarea personalității, nu performanțele în îndeplinirea unor anumite misiuni sau lupta cu dificultățile exterioare.

Am analizat deja cum *Slujnică la găște* proiectează cele două aspecte ale situației oedipiene: sentimentul copilului că un uzurpator i-a luat locul și recunoașterea ulterioară că, de fapt, copilul este cel care dorește să uzurpe poziția ce-i aparține de drept părintelui. Povestea mai evidențiază riscurile implicate de dependența infantilă prelungită prea mult timp. La început eroina transferă dependența față de părinte asupra slujnicei, făcând ce i se spune fără să-și folosească propria judecată. Așa cum un copil nu vrea să renunțe la dependență, nici fata trimisă la găște nu reacționează la schimbarea statutului; ea este cea responsabilă pentru asta, ne spune povestea. Păstrarea stării de dependență nu-i va conferi un grad superior de umanitate. Dacă pleacă în lume – fapt simbolizat în poveste prin părăsirea regatului natal pentru a-și dobândi propriul regat în altă parte – trebuie să devină independentă. Aceasta este lecția pe care fata o învață când paște găștele.

Băiatul-partener la păscutul găștelor încearcă s-o domine exact cum procedase și slujnica în timpul călătoriei. Motivat doar de propriile lui dorințe, el ignoră autonomia prințesei. Plecând de acasă, prințesa i-a permis slujnicei să-i ia cupa de aur. Acum, când prințesa stă pe pajiște și își piaptână părul (cosițele care „străluceau galbene ca aurul” în poemul lui Heine), băiatul vrea să-i

smulgă câteva fire, adică să-i uzurpe, am putea spune, o parte din trup. Dar ea nu-i permite asta; acum știe cum să-l respingă. Dacă în trecut se temuse prea tare de furia slujnicei ca să i se împotrivescă, acum știe că nu trebuie să se lase impresionată de furia băiatului care își vede refuzată dorința. Faptul că și cupa, și cosițele sunt aurii îi atrage atenția ascultătorului asupra reacțiilor *diferite* ale fetei în situații similare.

Refuzul fetei de a se supune dorințelor lui îl determină pe băiatul infuriat să se plângă regelui, declanșând astfel deznodământul. Afirmarea voinței eroinei, atunci când este înjosită de băiat, constituie punctul de răscruce al vieții sale. Ea, care nu îndrăznise să reacționeze când slujnica a înjosit-o, a învățat ce trebuie să facă pentru a fi autonomă. Ceea ce e confirmat de faptul că *nu* își încalcă jurământul, chiar dacă i-a fost smuls cu forța. Își dă seama că n-ar fi trebuit să facă acea promisiune, dar că, odată făcută, trebuie respectată. Însă asta n-o oprește să-și destăinuiească secretul unui obiect, așa cum un copil își varsă oful față de o jucărie. Vatra, locul sacru dintr-o casă, constituie obiectul potrivit pentru a-i primi mărturisirea. În povestea Fraților Grimm, vatra a devenit un cuptor sau o sobă care, fiind locul unde se gătește mâncarea, reprezintă siguranța elementară a vieții unui cămin. Însă cel mai important lucru este că, afirmându-și demnitatea și inviolabilitatea trupului – refuzul fetei de a-l lăsa pe băiat să-i smulgă câteva fire de păr împotriva voinței ei –, a ajuns la soluția fericită. Slujnica rea n-a fost capabilă decât să plănuiască să fie – sau să pară – cine nu era. Fata cu găștele a învățat că e mult mai greu să fie ea însăși cu adevărat, dar că numai asta o va ajuta să-și câștige o autonomie reală și îi va schimba soarta.

FANTASMĂ, RECUPERARE, EVADARE ȘI CONSOLARE

Neajunsurile basmelor moderne pun în evidență elementele cele mai trainice din basmele tradiționale. Tolkien subliniază aspectele care sunt necesare într-un basm captivant: fantasma, vindecarea, evadarea și consolarea – vindecarea de o disperare profundă, evadarea din calea unui mare pericol și, cel mai important, consolarea. Vorbind despre finalul fericit, Tolkien accentuează faptul că orice basm complet trebuie să aibă așa ceva. Este o „«turnură» bruscă și veselă... Oricât de fantastică sau de îngrozitoare ar fi o aventură, atunci când se produce, «turnura» îl poate face pe copil sau pe adult să tragă aer adânc în piept, să-i bată inima mai tare și aproape să-i dea lacrimile”⁴⁵.

E de înțeles, deci, că atunci când copiii sunt rugați să numească basmele lor preferate abia dacă pomenesc vreun titlu de basm modern⁴⁶. Multe dintre aceste povești noi au un final trist, nereușind să procure evadarea și consolarea pe care evenimentele înfricoșătoare din basme le fac necesare, ca să-l întărească pe copil pentru confruntarea cu greutățile vieții. Fără astfel de concluzii încurajatoare la sfârșitul poveștii, copilul va simți că nu există nici o speranță de a scăpa de dificultățile din viața lui.

În basmul tradițional eroul este recompensat, iar răufăcătorii își merită soarta, satisfăcând astfel nevoia profundă de dreptate a copilului. Cum altfel ar putea spera un copil că i se va face dreptate, când el se simte atât de des nedreptățit? Și cum altfel s-ar putea lăsa convins să se comporte corect când el este atât de tentat să dea curs imboldurilor lui antisociale? Chesterton remarcă odată că unii copii alături de care văzuse piesa lui Maeterlinck *Pasărea albastră*

au fost dezamăgiți pentru că „nu s-a sfârșit cu o Judecată de Apoi, iar eroului și eroinei nu li s-a revelat faptul că Pisica fusese necredincioasă, iar Câinele credincios. Asta pentru că un copil e inocent și iubește dreptatea, în timp ce majoritatea dintre noi suntem răi și, în mod natural, preferăm clemența”⁴⁷.

Am putea, pe bună dreptate, să nu fim de acord cu credința lui Chesterton în inocența copilului, dar are perfectă dreptate când observă că adulții apreciază clemența pentru cei vinovați, iar asta îl nedumerește pe copil. Mai mult, consolarea nu numai că presupune, dar este chiar rezultatul direct al actului de justiție (sau, în cazul cititorilor adulți, al clemenței).

Copilului i se pare foarte potrivit că exact ceea ce răufăcătorul vrea să-i facă eroului va sfârși prin a fi soarta sa – asemeni vrăjitoarei din *Hänsel și Gretel* căreia îi place friptura de copii la cuptor, cuptor în care va pieri, sau uzurpatoarei din *Slujnică la găște* care suferă sentința concepută și proclamată pentru altcineva. Consolarea presupune ca adevărata ordine din lume să fie restaurată; adică pedepsirea răufăcătorului, eliminarea răului din lumea eroului – după care nimic nu-l mai împiedică să trăiască fericit până la adânci bătrâneți.

Poate că ar trebui să mai adăugăm un element la cele enumerate de Tolkien. Cred că elementul de amenințare este crucial într-un basm – amenințarea existenței fizice și morale a eroului, așa cum înjosirea fetei trimise să păzească găștele e resimțită ca un impas moral de către copil. Dacă ne gândim bine, e uimitor cum eroul acceptă fără să crâcnească amenințarea – pur și simplu se întâmplă. Ursitoarea furioasă rostește un blestem în *Frumoasa din pădurea adormită* și nimic nu-l poate opri să se îplinească, cel puțin

intr-o formă benignă. Albă-ca-Zăpada nu se întreabă de ce regina o hărțuiește cu atâta invidie criminală, și nici piticii, deși o avertizează să se ferească de ea. Nu se pune nici o întrebare despre motivul pentru care maștera din *Rapunzel* vrea s-o ia pe fată de la părinți – pur și simplu asta i se întâmplă bieteii Rapunzel. Rarele excepții se referă la dorința mașterei de a-și avantaja copiii în detrimentul eroinei, ca în *Cenușăreasa* – dar nici acolo nu ni se spune de ce tatăl Cenușăresei îi permite una ca asta.

În orice caz, încă de la începutul poveștii eroul este expus unor pericole grave. Așa vede și copilul viața, chiar și atunci când ea se desfășoară în circumstanțe favorabile, cel puțin în privința mediului exterior. Viața îi apare copilului ca o succesiune de perioade fără probleme brusc întrerupte atunci când se confruntă cu un pericol uriaș. S-a simțit în siguranță, aproape fără nici o grijă pe lume, dar într-o clipă totul s-a schimbat și lumea prietenoasă s-a transformat într-un coșmar al pericolelor. Asta se întâmplă când un părinte iubitor emite dintr-odată niște pretenții care par total nerezonabile și proferează amenințări teribile. Un copil este convins că nu există o cauză rezonabilă pentru astfel de momente; ele pur și simplu apar; le declanșează destinul lui inexorabil. Apoi copilul se lasă pradă disperării (și unor eroi de basm li se întâmplă asta – stau și plâng până ce un ajutor magic sosește și îi învață ce să facă și cum să anihileze amenințarea) sau încearcă să fugă de ea, să scape de o soartă teribilă, așa cu procedează și Albă-ca-Zăpada: „Sărmana copilă era singură și fără speranță în pădurea uriașă și într-atât de speriată... că nu știa ce să facă. Așa că a început să alerge, călcând pe spini și pietre ascuțite”.

În viață nu există amenințare mai mare decât aceea că vom fi părăsiți, lăsați singuri. Psihanaliza a găsit o expresie

pentru asta – pentru cea mai mare frică a unui om –, anxietatea de separare; și cu cât suntem mai tineri, cu atât mai agonizantă este anxietatea când ne simțim părăsiți, pentru că un copil pur și simplu poate pieri atunci când nu este protejat și îngrijit în mod adecvat. De aceea, cea mai mare consolare care ne poate fi oferită este că nu vom fi niciodată părăsiți. Există un ciclu de basme turce în care eroii se pomenesc mereu în cele mai imposibile situații, dar reușesc să scape de pericol îndată ce-și găsesc un prieten. De exemplu, într-un basm celebru, Iskender provoacă dușmănia mamei sale, care îl forțează pe tată să-l pună într-un sicriu și să-l abandoneze în voia valurilor oceanului. Ajutorul lui Iskender vine din partea unei păsări verzi care îl salvează din nenumăratele pericole, unul mai înfricoșător ca altul. Pasărea îl asigură de fiecare dată pe Iskender cu vorbele: „Să știi că nu ești niciodată singur”⁴⁸. Aceasta este, așadar, consolarea supremă, similară cu cea din basmul tradițional: „Apoi au trăit fericiți până la adânci bătrâneți”.

Fericirea și împlinirea, consolările supreme ale basmului, au o semnificație dublă. De exemplu, uniunea permanentă a unui prinț și a unei prințese simbolizează integrarea unor aspecte dispartate ale personalității – psihanalitic vorbind, sinele, eul și supraeul – și obținerea unei armonii între mai sus menționatele tendințe discordante ale principiilor masculine și feminine, așa cum au fost discutate în legătură cu finalul *Cenușăresei*.

Etic vorbind, uniunea simbolizează, prin pedepsirea și eliminarea răului, unitatea morală la cel mai înalt nivel; în același timp, anxietatea de separare este definitiv depășită prin instituirea unei relații personale extrem de satisfăcătoare cu partenerul ideal. În funcție de basm și de problema psihologică sau stadiul de dezvoltare cărora li se

adreasează în principal, această uniune ia diferite forme exterioare, deși semnificația intrinsecă e întotdeauna aceeași.

De exemplu, în *Frățiorul și surioara* cei doi nu se despart pe aproape întreg parcursul poveștii; ei reprezintă cele două dimensiuni, spirituală și animală, ale personalității noastre, care devin separate doar pentru a se integra în scopul atingerii fericirii umane. Însă principala amenințare apare după ce sora s-a căsătorit cu regele și a dat naștere unui copil, când e înlocuită de uzurpatoarea malefică. Totuși, sora se întoarce seară de seară pentru a avea grijă de copil și de fratele-căprior. Salvarea ei e descrisă astfel: „Regele... i-a sărit în întâmpinare și a zis: «Nu poți fi altcineva decât scumpa mea soție». La care ea a răspuns: «Da, sunt scumpa ta soție», iar în acea clipă a fost redată vieții prin mila lui Dumnezeu, proaspătă, roșie-n obraji și sănătoasă”. Consolarea supremă trebuie să aștepte până când tot răul este izgonit: „Vrăjitoarea a fost aruncată în foc și a trebuit să ardă în chinuri groaznice până a murit. În timp ce se prefăcea în cenușă, micuțul căprior s-a întors printre ei cu chip omenesc și astfel frățiorul și surioara au trăit împreună fericiți până și-au aflat sfârșitul”. Așadar, „finalul fericit”, ultima consolare, constă atât în integrarea personalității, cât și în formarea unei relații permanente.

La suprafață lucrurile stau altfel în *Hänsel și Gretel*. Acești copii ating un grad superior de umanitate de îndată ce vrăjitoarea arde și moare, ceea ce e simbolizat prin comorile pe care le obțin de pe urma ei. Însă, cum cei doi nu sunt nicidecum aproape de vârsta căsătoriei, stabilirea relațiilor umane care vor înlătura pentru totdeauna anxietatea de separare nu este simbolizată prin căsătoria lor, ci prin fericita întoarcere acasă, la tată, unde acum – odată cu moartea celui alt personaj negativ, maștera – „toate grijile au dispărut și toți au trăit împreună în pură desfătare”.

În comparație cu ceea ce aceste finaluri juste și consolatoare comunică despre evoluția eroului, în multe dintre basmele moderne suferințele lui, deși extrem de impresiionante, par lipsite de scop pentru că nu conduc spre stadiul suprem al existenței umane. (Așa naive cum par, căsătoria prințului și prințesei și moștenirea regatului, domnia în pace și fericire înseamnă pentru copil cea mai înaltă formă de existență, deoarece conțin tot ce își dorește: să-și guverneze regatul – propria-i viață – cu succes, în pace și să fie fericit în uniunea cu cel mai râvnit partener, care nu-l va părăsi niciodată.)

Eșecul vindecării și consolării se întâmplă cu adevărat în realitate, iar asta nu îl încurajează pe copil să înfrunte viața cu tenacitatea care-i va permite să accepte ideea că numai încercările grele îl pot conduce spre o formă de existență superioară. Consolarea este cel mai mare serviciu pe care un basm îl poate face unui copil: încrederea că, în ciuda tuturor încercărilor prin care trebuie să treacă (ca amenințarea cu părăsirea în *Hänsel și Gretel*; gelozia părintelui în *Albă-ca-Zăpada* sau a surorilor în *Cenușăreasa*; mânia devoratoare a uriașului din *Jack și vrejul de fasole*; cruzimea forțelor răului în *Frumoasa din pădurea adormită*), nu numai că va învinge, dar forțele răului vor fi înfrânte odată pentru totdeauna și nu-i vor mai amenința liniștea.

Basmele înfrumusețate și cenzurate sunt pe bună dreptate respinse de orice copil care le-a auzit în forma originală. Copilului nu-i convine ca surorile Cenușăresei să scape fără nici o pedeapsă și nici ca ele să fie egalele Cenușăresei. O astfel de mărinimie nu-l impresionează favorabil și nici nu va vrea s-o accepte din partea unui părinte care înfrumusețează povestea în așa fel încât și personajul pozitiv, și cel negativ sunt recompensate. Copilul știe mai bine ce are

nevoie să audă. Când unui copil de șapte ani i s-a citit *Albă-ca-Zăpada*, un adult, de teamă să nu tulbure mintea copilului, a încheiat cu nunta Albei-ca-Zăpada. Copilul, știind povestea, a reacționat prompt: „Și ce s-a întâmplat cu pantofii de fier înroșit care au ucis-o pe regina cea rea?”. Copilul crede că totul e bine în lume și se poate simți în siguranță numai dacă răul este pedepsit în final.

Asta nu înseamnă că basmul nu reușește să țină cont de marea diferență dintre răul în sine și consecințele nefericite ale unui comportament egocentric. *Rapunzel* ilustrează această teză. În ciuda faptului că Rapunzel e obligată să trăiască în pustiu „într-o mare tristețe și sărăcie”, vrăjitoarea nu e pedepsită pentru asta. Evenimentele poveștii o justifică. Rapunzel e botezată după cuvântul german pentru fetică (o legumă europeană folosită în salate), iar numele ei este cheia celor întâmplate. În timp ce e gravidă cu Rapunzel, mamei i se face brusc poftă de fetică, care crește în grădina împrejmuată a vrăjitoarei. Ea își convinge soțul să intre în grădina interzisă și să fure verdeța. A doua oară când face asta, bărbatul e prins de vrăjitoarea care îl amenință că-l va pedepsi amarnic. Soțul se apără: e vina soției gravide și a poftelor incontroabile de fetică. Mișcată de poveste, vrăjitoarea îl lasă să culeagă cât îi pofteste inima, cu condiția „să-mi dai mie copilul după naștere. O va duce foarte bine la mine și voi avea grijă de el ca o mamă”. Tatăl e de acord. Astfel, vrăjitoarea ajunge să aibă grijă de Rapunzel pentru că părinții în primul rând i-au încălcat domeniul, iar în al doilea rând au fost de acord să i-o dea pe fată. Așadar, vrăjitoarea a dorit-o pe Rapunzel mai mult decât au dorit-o părinții ei, sau cel puțin așa pare.

Totul merge bine până când Rapunzel împlinește doisprezece ani – adică, așa cum trebuie să ghicim din poveste,

atinge vârsta maturității sexuale. Atunci se ivește pericolul ca ea să-și părăsească mama adoptivă. E adevărat, vrăjitoarea egoistă încearcă s-o țină pe Rapunzel cu orice preț, închizând-o într-o cameră secretă din turn. Deși e greșit să-i răpești unei fete libertatea, dorința disperată a vrăjitoarei de a n-o lăsa pe Rapunzel să plece nu apare ca o crimă gravă în ochii unui copil care dorește cu disperare să fie reținut de părinți.

Vrăjitoarea o vizitează în turn pe Rapunzel cățărându-se pe cosițele ei – aceleași cosițe care îi permit să stabilească o relație cu prințul. Astfel este simbolizat transferul unei relații cu părintele la una cu iubitul. Rapunzel sigur știe cât de teribil de importantă este ea pentru vrăjitoarea mamă-surrogat, pentru că în această poveste apare o scăpare „freudiană” rară în basme: Rapunzel, simțindu-se în mod evident vinovată pentru întâlnirile clandestine cu prințul, își dă în vileag secretul atunci când o întreabă pe vrăjitoarea neștiutoare: „Cum se face că ești cu mult mai greu de tras sus decât tânărul fiu de rege?”.

Chiar și un copil știe că nimic nu stârnește mai multă furie decât dragostea trădată. Iar Rapunzel, chiar și atunci când se gândește la prințul ei, știe că vrăjitoarea o iubește. Deși dragostea egoistă e greșită și întotdeauna este menită eșecului, așa cum se întâmplă și în cazul vrăjitoarei, copilul înțelege, iarăși, că dacă iubim pe cineva în exclusivitate atunci nu vrem ca altcineva să se bucure de acea persoană și să ne văduvească de iubirea ei. Să iubești atât de egoist și de nebunește e greșit, dar nu e o fărădelege. Vrăjitoarea nu-l distruge pe prinț; tot ce face e să se bucure când el rămâne fără Rapunzel, la fel ca și ea. Tragedia prințului e din vina lui: disperat că Rapunzel a dispărut, se aruncă din turn și cade în spinii care îl orbesc. Comportându-se atât de egoist

și iresponsabil, vrăjitoarea pierde competiția – dar, din moment ce acțiunile ei au izvorât din prea multă dragoste față de Rapunzel, nu din răutate, n-o lovește nici o nenorocire în final.

Am menționat mai devreme cât de liniștitor e pentru un copil ca, într-un mod simbolic, să i se spună că posedă în corpul lui mijloacele de a obține ceea ce dorește – așa cum prințul ajunge la Rapunzel cățărându-se pe cosițele ei. Finalul fericit este din nou declanșat de corpul lui Rapunzel: lacrimile ei îl tămăduiesc pe iubit și apoi se întorc în regatul lor.

Rapunzel ilustrează fantasma, evadarea, vindecarea și consolarea, deși multe alte basme folclorice ar face-o la fel de bine. Narațiunea decurge pe măsură ce o faptă este contrabalansată de alta, succedându-se cu o rigoare etică geometrică: fetica (*Rapunzel*) furată ajunge fetica înapoiată de unde fusese inițial furată. Egoismul mamei care-l forțează pe soț să comită infracțiunea este balansat de egoismul vrăjitoarei care intenționează să păstreze fata pentru ea însăși. Elementul fantastic este cel care asigură consolarea din final: puterea corpului este imaginativ exagerată prin cosițele extrem de lungi pe care cineva poate să se cațere într-un turn și prin lacrimile care pot reda lumina ochilor. Dar ce altă sursă mai sigură de vindecare avem decât propriul nostru corp?

Atât *Rapunzel* cât și prințul se comportă imatur: el o spionează pe vrăjitoare și se cațără în turn pe ascuns, în loc să-i mărturisească deschis dragostea pentru *Rapunzel*. Iar *Rapunzel* nu este nici ea sinceră, pentru că nu mărturisește ce a făcut, în afara scăpării freudiene. De aceea, plecarea din turn și de sub dominația vrăjitoarei nu declanșează imediat finalul fericit. Atât *Rapunzel* cât și prințul trebuie

să treacă printr-o perioadă de încercări și rătăcirii, printr-o etapă de creștere interioară prin suferință – ceea ce e valabil pentru mulți eroi de basm.

Copilul nu este conștient de procesele lui interioare, de aceea acestea sunt externalizate în basm și ilustrate simbolic prin acțiuni care reprezintă zbuciumări interioare și exterioare. Dar dezvoltarea personală necesită și o concentrare profundă. Acest lucru e în mod caracteristic simbolizat în basme prin anii care trec lipsiți de orice eveniment manifest și care sunt indiciul unei dezvoltări interne în liniște. Astfel, eliberarea fizică a unui copil de sub dominația părinților e urmată de o perioadă de vindecare, de câștigare a maturității.

În poveste, după exilarea lui *Rapunzel* în pustiu, vine vremea când ea nu mai e îngrijită de mama-surogat, și nici prințul de către părinți. Amândoi trebuie să învețe să aibă grijă de ei înșiși, chiar și în cele mai teribile circumstanțe. Imaturitatea lor relativă este sugerată prin faptul că nu mai nutresc nici o speranță – a nu avea încredere în viitor înseamnă de fapt a nu avea încredere în tine. De aceea, nici prințul, nici *Rapunzel* nu sunt în stare să se caute unul pe altul cu determinare. El, ni se spune, „a orbecăit prin pădure, n-a mâncat decât fragi și rădăcini, fără să poată face altceva decât să plângă și să se tânguiască de pierderea iubitei”. Nu ni se spune nimic pozitiv nici despre *Rapunzel*; și ea trăiește în mizerie, se tânguie și își plânge soarta. Trebuie să presupunem, fără îndoială, că pentru amândoi este vorba de o perioadă de creștere, de descoperire a sinelui, o perioadă de vindecare. În final, ei sunt nu numai gata să se salveze unul pe celălalt, dar și să-și asigure unul altuia o viață bună.

DESPRE CUM SE SPUN BASMELE

Pentru a-și putea atinge pe deplin intențiile de consolare, sensurile simbolice și în special semnificațiile interpersonale, un basm ar trebui mai degrabă spus decât citit. Dacă este citit, ar trebui citit cu implicare emoțională față de poveste și față de copil, cu empatie față de ceea ce povestea poate însemna pentru el. *Spunerea* este preferabilă citirii pentru că permite o mai mare flexibilitate.

A mai fost menționat aici faptul că basmul popular, ca formă distinctă față de cele inventate mai recent, este un rezultat al formulării și reformulării poveștii prin spunerea ei de milioane de ori de către adulți diferiți altor adulți și copii. Fiecare narator, în timp ce povestea, omitea sau adăuga noi elemente pentru a o face mai semnificativă pentru el însuși și pentru ascultătorul pe care îl cunoștea îndeaproape. Când se adresa unui copil, adultul reacționa la ceea ce surprindea din reacțiile copilului. Astfel, naratorul își lăsa înțelegerea inconștientă a mesajului poveștii să fie influențată de către cea a copilului. Naratorii succesivi au adaptat povestea întrebărilor puse de copil, încântării și spaimei pe care acesta le exprima deschis sau le indica prin felul în care se ghemuia mai aproape lângă adult. Respectarea strictă a cuvântului tipărit îi răpește mult unui basm. Pentru ca spunerea poveștii unui copil să fie eficace în cel mai înalt grad, ea trebuie să fie un eveniment interpersonal, influențat de cei care participă la el.

Însă nu se poate nega nici posibilitatea că această experiență să prezinte și anumite pericole. Un părinte care nu-și înțelege foarte bine copilul sau e prea preocupat de ceea ce se petrece în propriul său inconștient tinde să aleagă basmul pe care-l va spune în funcție de nevoile sale – înaintea

celor ale copilului. Dar chiar și atunci nu este totul pierdut. Copilul va putea să-și dea seama mai bine ce-l mișcă pe părinte, ceea ce e de mare interes pentru el, ajutându-l să înțeleagă mai bine motivațiile celor mai importanți oameni din viața lui.

Un asemenea exemplu a avut loc atunci când un tată era pe punctul de a pleca de acasă lăsându-și băiatul de cinci ani în grija soției, mult mai competentă ca părinte decât el și pe care nu fusese în stare să o ajute prea mult în ultima vreme. Își făcea griji că băiatul va fi complet sub controlul mamei, pe care o considera mult prea dominatoare, în special atunci când el nu era în preajmă. Într-o seară, băiatul l-a rugat pe tată să-i spună o poveste înainte de culcare. Tatăl a ales *Hänsel și Gretel*; iar când a ajuns la momentul în care Hänsel e vârat în cușcă la îngrășat, pentru a fi mâncat de vrăjitoare, a început să caște spunând că e prea obosit să continue; l-a lăsat pe băiat, s-a culcat și a adormit. Astfel, Hänsel a fost abandonat în mâna vrăjitoarei fără să-i poată sări cineva în ajutor – așa cum tatăl credea că o să-și lase fiul în grija dominatoarei soții.

Deși avea doar cinci ani, băiatul a înțeles că tatăl lui era pe cale să-l abandoneze, că o considera pe mama lui o persoană periculoasă și că nu vedea ce-ar putea face pentru a-și proteja sau salva fiul. După o noapte nu prea bună, copilul a ajuns la concluzia că, din moment ce nu exista vreo speranță ca tatăl să aibă grijă de el așa cum ar fi trebuit, n-avea altă soluție decât să încerce să se înțeleagă cu mama. A doua zi i-a spus mamei ce se întâmplase și a adăugat spontan că știa că întotdeauna mama va avea grijă de el, chiar dacă tatăl lui nu va fi prin preajmă.

Din fericire, nu numai că un copil știe cum să rezolve astfel de distorsionări ale basmelor provocate de părinți,

dar are și un fel aparte de a rezolva anumite elemente ale poveștii care se derulează contrar nevoilor lui emoționale. El modifică povestea și o memorează fie modificată față de versiunea originală, fie adăugând detalii noi. Desfășurarea fantastică a evenimentelor din aceste povești încurajează schimbări spontane; poveștile care neagă iraționalul din noi nu permit atât de ușor astfel de variațiuni. Este fascinant să treci în revistă schimbările pe care și cele mai populare basme le suportă în mințile unor oameni, fără să mai punem la socoteală faptul că poveștile în cauză sunt atât de bine cunoscute.

Un băiat a inversat povestea lui Hänsel și Gretel în așa fel încât Gretel a fost cea pusă în cușcă și lui Hänsel i-a venit ideea folosirii unui os pentru a o păcăli pe vrăjitoare, îmbrâncind-o în cuptor și eliberând-o pe Gretel. Alte distorsionări, de gen feminin, au adaptat basmul necesităților individuale specifice: o fată și-a amintit că tatăl a fost cel care a insistat să alunge copiii, în ciuda implorărilor soției, și că a făcut-o fără ca femeia să știe.

O tânără își amintea *Hänsel și Gretel* mai mult ca o poveste care descrie dependența lui Gretel de fratele mai mare, repugnându-i „șovinismul masculin” al acestuia. Conform amintirilor ei – și pretindea că-și amintește totul cu exactitate –, Hänsel a fost cel care pus la cale evadarea, ca apoi s-o împingă pe vrăjitoare în cuptor și s-o elibereze pe Gretel. Recitind povestea, a fost foarte surprinsă cum memoria ei distorsionase anumite detalii, dar și-a dat seama că în timpul copilăriei se complăcuse în dependența față de fratele puțin mai mare sau, cum a spus ea: „Nu eram gata să-mi accept propria putere și responsabilitățile implicate de ea”. Dar a mai existat un motiv pentru care această distorsionare s-a produs în prima parte a adolescenței. În timp ce

fratele ei era plecat peste hotare, mama a decedat, iar ea a trebuit să se ocupe de toate aranjamentele necesare incinerării. De aceea, chiar și cu ocazia recitirii basmului ca adult, ideea că Gretel era responsabilă pentru arderea de vie a vrăjitoarei îi provoca repulsie; îi reamintea dureros de episodul incinerării mamei. În inconștient, ea înțelesese bine povestea, chiar și faptul că vrăjitoarea reprezenta maștera față de care toți nutrim sentimente negative, dar ne simțim vinovați pentru că le-am avut. Altă dată și-a amintit în detaliu cum participarea Cenușăresei la bal a fost posibilă cu ajutorul tatălui eroinei, în ciuda protestelor mamei vitrege.

Am menționat înainte că, în mod ideal, spunerea unui basm ar trebui să constituie un eveniment interpersonal la care adultul și copilul să participe ca parteneri egali, cum nu este cazul atunci când copilului i se citește povestea. Un episod din copilăria lui Goethe ilustrează această nuanță.

Cu mult înainte ca Freud să vorbească despre sine și supraeu, Goethe, din propria experiență, a ghicit că aceștia erau pilonii structurali ai personalității. Din fericire pentru el, fiecare instanță era reprezentată de către un părinte. „De la tatăl meu am moștenit siguranța, seriozitatea în urmărirea unui scop în viață; de la mama am moștenit dragostea de viață și plăcerea de a țese fantezii”⁴⁹. Goethe știa că, pentru a putea îndrăgi viața, pentru a face munca asiduă suportabilă, avem nevoie de o imaginație bogată. Felul în care Goethe a dobândit dragostea de viață și încrederea în sine grație basmelor spuse de mama sa ilustrează maniera în care acestea ar trebui spuse, aducându-i pe copil și pe părinte mai aproape unul de celălalt, prin contribuția individuală a fiecăruia. Mama lui Goethe își amintea la bătrânețe:

„Aerul, focul, apa și pământul i le-am prezentat ca pe niște prințese frumoase și astfel tot ce reprezenta natura a

fost înzestrat cu un înțeles mai profund. Am inventat amândoi drumuri printre stele și ne-am gândit la câte minți luminate am putea întâlni... Mă sorbea din ochi; iar dacă soarta vreunui favorit al lui nu corespundea cu ceea ce dorea el, i se putea citi furia pe față sau din eforturile pe care le făcea de a nu izbucni în lacrimi. Uneori intervenea spunându-mi: «Mamă, prințesa *nu* se va căsători cu croitorașul amărât chiar dacă el omoară uriașul», iar atunci mă opream, amânând catastrofa pentru seara următoare. Deseori imaginația mea era înlocuită de a lui; și după ce a doua zi aranjam povestea astfel ca forțele destinului să se conformeze sugestiilor lui, îi spuneam: «Ai ghicit, chiar așa s-a întâmplat», iar el era foarte emoționat, îl vedeai cum îi bate inima mai tare⁵⁰.

Nu orice părinte poate inventa povești la fel de bine ca mama lui Goethe – care era recunoscută ca o mare povestitoare de basme. Ea spunea o poveste după cum simțeau lăuntric ascultătorii că ar trebui să se petreacă lucrurile în poveste, iar aceasta era considerată modalitatea corectă de a le spune. Din păcate, multor părinți moderni nu li s-au spus basme în copilărie; dacă în copilărie a fost privat de imensa desfătare și îmbogățire a vieții interioare pe care aceste povești le aduc unui copil, nici cel mai bun părinte nu-i poate oferi spontan copilului său ceea ce el însuși nu a experimentat. În astfel de cazuri, înțelegerea intelectuală a importanței pe care o poate avea un basm pentru copil și a motivelor trebuie să înlocuiască empatia directă bazată pe amintirile din propria copilărie.

Când vorbim despre înțelegerea intelectuală a semnificațiilor basmelor, trebuie subliniat că nu ajută la nimic să abordăm spunerea poveștii cu intenții didactice. Dacă pe parcursul acestei cărți, în diverse contexte, se menționează

că basmele îl ajută pe copil să se înțeleagă pe sine, că îl îndrumă să găsească soluții pentru problemele care îl frământă etc., această afirmație este întotdeauna una metaforică. Dacă ascultarea unui basm îi permite copilului să realizeze acest lucru, nu asta au urmărit în mod conștient nici cei care în trecutul îndepărtat au inventat basmul, nici cei care, spunându-l din nou, îl retransmit altor generații. Scopul spunerii unui basm ar trebui să fie acela exprimat de mama lui Goethe: o desfătare împărtășită cu o poveste, deși ceea ce determină această desfătare poate fi total diferit pentru copil și pentru adult. În timp ce copilul e cucerit de fantezie, adultul poate fi fermecat de bucuria resimțită de copil; dacă un copil se simte entuziasmat de faptul că se înțelege mai bine, încântarea adultului în timpul poveștii poate proveni din surpriza trăită de copilul care se recunoaște într-un personaj.

Înainte de toate, basmul este o operă de artă, despre care Goethe spunea în prologul din *Faust*: „Cine dă mult, dă multora ceva”⁵¹ (n. tr. – traducere de Lucian Blaga). Aceasta implică faptul că nici o încercare deliberată de a oferi ceva specific unei persoane anume nu poate constitui scopul unei opere de artă. Ascultarea unui basm și receptarea imaginilor din el pot fi comparate cu împrăștierea semințelor: doar câteva vor prinde rădăcini în mintea copilului. Unele vor germina imediat în mintea conștientă; altele vor stimula procesele inconștientului. Altele vor trebui să aștepte vreme îndelungată până când mintea copilului va atinge stadiul propice încolțirii lor, iar multe nu vor prinde rădăcini niciodată. Dar acele semințe care au căzut pe solul potrivit vor deveni flori frumoase și copaci solizi – adică vor valida sentimente importante, vor stimula intuiții, vor hrăni speranța, vor reduce anxietăți – și atunci vor îmbogăți

viața copilului pentru totdeauna. A spune un basm cu alt scop decât cel de a-i îmbogăți orizontul unui copil transformă povestea într-una moralizatoare, într-o fabulă sau în alt experiment didactic care în cel mai bun caz se adresează minții conștiente a copilului, în timp ce apelul direct la mintea inconștientă constituie unul dintre cele mai mari merite ale acestui gen de literatură.

Dacă un părinte îi spune copilului basme așa cum ar trebui – cu sentimentele pe care i le stârnește atât reamintirea semnificației pe care o avea pentru el povestea în copilărie, cât și semnificația diferită din prezent; și cu sensibilitate față de motivele pentru care copilul său poate desprinde o semnificație personală ascultând povestea –, atunci, în timp ce ascultă, copilul simte că i se înțeleg cele mai intime aspirații, cele mai înflăcărâte dorințe, cele mai grave anxietăți și tristeți, precum și cele mai ambițioase speranțe. Din moment ce povestea spusă de părinte îl iluminează într-un mod ciudat cu privire la ceea ce se petrece în aspectele întunecate și iraționale ale minții lui, acest lucru îi demonstrează copilului că nu este singur în lumea lui imaginară, că este însoțit de persoana de care are nevoie și o iubește cel mai mult. În aceste circumstanțe favorabile, basmele îi oferă sugestii despre cum ar trebui să facă față trăirilor sale interioare. Povestea îi comunică o înțelegere intuitivă, subconștientă a propriei sale naturi și îi sugerează ce-i poate rezerva viitorul dacă își confirmă potențialul pozitiv. El intuiește prin intermediul basmelor că a fi uman în lumea noastră înseamnă să accepți provocările dificile, dar și să ai parte de minunate aventuri existențiale.

Semnificația unui basm nu trebuie niciodată „explicată” copilului. Însă înțelegerea mesajului din basm de către povestitor este importantă pentru mintea preconștientă a

copilului. Faptul că povestitorul înțelege mai multe niveluri de sens existente în basm îl ajută pe copil să desprindă indicii care îl fac să se înțeleagă mai bine. Totodată, rafinează sensibilitatea adultului în selectarea acelor povești care sunt cele mai potrivite stadiului de dezvoltare al copilului și dificultăților psihologice specifice cu care este confruntat pe moment.

Basmele descriu stări de spirit cu ajutorul imaginilor și al acțiunilor. Așa cum un copil recunoaște nefericirea și tristețea când cineva plânge, tot așa un basm nu trebuie să explice nefericirea în detaliu. Când mama Cenușăresei moare, nu ni se spune că fiica a jelit-o sau a ținut doliu, simțindu-se singură și pierdută, părăsită și disperată, ci pur și simplu că „în fiecare zi mergea la mormântul mamei și plângea”.

În basme, procesele interne sunt transpuse în imagini vizuale. Când eroul este confruntat cu probleme interioare dificile care par a nu avea rezolvare, nu este descrisă starea lui psihologică; în loc de asta, povestea îl plasează într-o pădure de nepătruns, rătăcit, neștiind încotro s-o apuce, disperat că nu găsește o cale de ieșire. Pentru oricine a ascultat sau a citit basme, imaginea și sentimentul de a fi rătăcit într-o pădure deasă și întunecată sunt de neuitat.

Din păcate, mulți contemporani nu apreciază basmele pentru că le judecă după standarde total nepotrivite. Dacă sunt interpretate ca descrieri ale realității, atunci poveștile sunt într-adevăr revoltătoare sub toate aspectele – cruzimea, sadismul și multe altele. Dar, ca simboluri ale unor evenimente sau probleme psihologice, aceste povești sunt foarte adevărate.

Încântarea unui copil sau indiferența față de un basm depinde în mare măsură de atitudinea povestitorului față

de basmul respectiv. Bunica iubitoare care îi spune o poveste unui copil ghemuit în poala ei, ascultând-o fermecat, va transmite ceva radical diferit de un părinte plictisit de povestea pe care o citește mai multor copii de vârste diferite dintr-un fel de datorie. Participarea activă a adultului la spunerea unui basm contribuie esențial și îmbogățește mult receptarea acestuia de către copil. Îi permite afirmarea personalității prin intermediul unei experiențe specifice împărtășite cu o altă ființă umană care, deși adultă, poate aprecia corect sentimentele și reacțiile unui copil.

Dacă, în timp ce povestim, nu reverberează în noi chinurile rivalității dintre frați și senzația disperată că este respins pe care o încearcă un copil atunci când crede că nu este pe deplin apreciat; sentimentele lui de inferioritate când propriul său corp îl dezamăgește; senzația de cruntă inadecvare atunci când el sau alții așteaptă îndeplinirea unor sarcini care par herculeene; teama lui de aspectele „animalice” ale actului sexual; și dacă nu-i sugerăm modalitatea în care toate acestea și altele pot fi depășite – atunci îl trădăm pe copil. În această trădare, eșuăm și în a-i insufla convingerea că, după depășirea tuturor obstacolelor, îl așteaptă un viitor minunat – și numai această credință îi poate da tăria de a crește sănătos, în siguranță, cu încredere și respect de sine.

PARTEA A DOUA

PE TĂRÂMUL BASMULUI

HÄNSEL ȘI GRETTEL

Hänsel și Gretel începe realist. Părinții sunt săraci și își fac griji dacă vor fi în stare să-și crească copiii. În timpul nopții discută situația în care se află și cum ar putea-o rezolva. Chiar și la acest nivel de suprafață, basmul popular comunică un adevăr important, deși neplăcut: sărăcia și lipsurile nu îmbogățesc caracterul unui om, ba chiar îl fac mai egoist, mai puțin sensibil la suferința altora și astfel înclinat să se dedea la fapte criminale.

Basmul exprimă în cuvinte și acțiuni ceea ce se petrece în mintea copiilor. În termenii anxietății dominante, Hänsel și Gretel își suspectează părinții că plănuiesc să-i abandoneze. Un copil mic, care se trezește înfometat în puterea nopții, se simte amenințat că ar putea fi abandonat și total respins, sentimente resimțite sub forma fricii de inaniție. Proiectându-și anxietatea interioară asupra aceloră de care se tem că-i vor alunga, Hänsel și Gretel sunt convinși că părinții lor plănuiesc să-i lase să moară de foame! În concordanță cu imaginația anxioasă a copilului, ni se spune că până acum părinții au reușit să-și hrănească copii, dar acum sunt vremuri foarte grele.

Mama reprezintă sursa de alimente pentru copii, iar acum ei o percep ca abandonându-i în mijlocul sălbăticiiei.

Copilul simte anxietate și profundă dezamăgire atunci când mama nu mai pare motivată să-i satisfacă toate nevoile alimentare, ceea ce îl face să creadă că a devenit neîubitoare, egoistă, rece. Însă, pentru că știu că au nevoie disperată de părinții lor, copiii încearcă să se întoarcă acasă după ce au fost abandonati. De fapt, Hänsel reușește să găsească drumul spre acasă atunci când sunt părăsiți prima oară. Înainte ca un copil să aibă curajul să se îmbarce în călătoria care-i va permite să se descopere pe sine, să devină o persoană independentă cunoscând lumea, singurele inițiative pe care le poate avea constau în încercările de a reveni la pasivitate, de a-și asigura satisfacțiile prin dependență eternă. *Hänsel și Gretel* ne spune că acest lucru nu va funcționa pe termen lung.

Întoarcerea copiilor acasă, încununată de succes, nu rezolvă nimic. Efortul lor de a-și continua viața de dinainte de parcă nimic nu s-ar fi întâmplat e zadarnic. Frustrările continuă, iar mama devine tot mai vicleană în încercările ei de a scăpa de copii.

Implicit, povestea vorbește despre consecințele debilitante ale încercării de a rezolva problemele vieții prin regresie și negare, ceea ce reduce capacitatea cuiva de a găsi soluțiile adecvate. Prima oară în pădure, Hänsel se folosește corect de inteligența lui, marcând drumul dinspre casă cu pietricele albe. A doua oară, nu se mai descurcă atât de bine – el, care trăia atât de aproape de pădure, trebuia să fi știut că păsările vor ciuguli firimiturile de pâine. În loc de asta, Hänsel ar fi putut să memoreze reperele drumului la dus pentru a găsi calea de întoarcere. Dar, complăcându-se în negare și regresie – întoarcerea acasă –, Hänsel a pierdut mult din inițiativa și abilitatea lui de a gândi limpede. Teamă de înfometare l-a determinat să se întoarcă, așa că

acum nu poate să se gândească decât la mâncare ca soluție de ieșire din situația gravă în care se află. Pâinea reprezintă aici hrana în general, „firul vieții” – imagine pe care Hänsel o interpretează literal, din pricina anxietății. Asta demonstrează efectele limitative ale fixării, din cauza fricii, la un nivel primitiv de dezvoltare.

Hänsel și Gretel personifică anxietățile și dificultățile de învățare ale unui copil care trebuie să-și învingă și să-și sublimeze dorințele primitive și repetitive, deci distructive. Copilul trebuie să învețe că, dacă nu se eliberează de ele, părinții sau societatea îl vor forța s-o facă, împotriva voinței lui, la fel cum s-a întâmplat mai înainte, când mama sa l-a înțărcat atunci când a considerat că venise vremea. Povestea conferă o expresie simbolică acestor trăiri interioare legate nemijlocit de figura mamei. De aceea tatăl rămâne o figură vagă și inefficientă de-a lungul întregii povești, așa cum îi apare copilului în prima parte a vieții, când mama este singura importantă, atât în aspectele benigne cât și în cele primejdioase.

Frustrați de incapacitatea lor de a găsi în realitate o soluție la problemă, pentru că recursul la hrană nu le garantează siguranța (firimiturile de pâine care marchează drumul), Hänsel și Gretel se lasă complet în voia regresiei orale. Căsuța din turtă dulce reprezintă o existență bazată pe cele mai primitive satisfacții. Purtați de valul poftei necontrolate, copiii nici nu se gândesc că vor ajunge să distrugă ceea ce îi adăpostește și le oferă siguranță, deși păsările care au ciugulit firimiturile de pâine ar fi trebuit să fie un avertisment de luat în seamă despre consecințele devorării impulsive.

Devorând acoperișul și fereastra casei din turtă dulce, copiii dovedesc că sunt dispuși să mănânce într-atât încât să lase pe cineva fără casă, o teamă proiectată în

personajele părinților ca motivul abandonării. În ciuda vocii care întreabă: „Cine ronțăie din căsuța mea?“, copiii se amăgesc dând vina pe vânt și continuă să „mănânce fără să le pese de nimic“.

Casa din turtă dulce este o imagine de neuitat: cât de incredibil de atrăgătoare și tentantă este ca imagine și cât de riscantă dacă nu rezisti tentației. Copilul recunoaște că, asemeni lui Hânsel și Gretel, și el ar dori să mănânce casa din turtă dulce, indiferent de pericole. Casa reprezintă lăcomia orală și ispita de a-i ceda. Basmul este manualul cu ajutorul căruia copilul învață să-și descifreze gândurile în limbajul imaginilor, singurul care-i permite să se înțeleagă înainte de atingerea maturității intelectuale. Copilul trebuie să fie expus acestui limbaj și trebuie să învețe să reacționeze la el pentru a deveni stăpânul sufletului său.

Conținutul preconștient al imaginilor basmului este mult mai bogat decât o arată următoarele ilustrări simple. În vise, la fel ca în fantasme și în imaginația copilului, casa, ca spațiu în care locuim, poate simboliza corpul uman, de regulă cel al mamei. O casă din turtă dulce care poate fi „devorată“ e un simbol al mamei care își alăptează pruncul din trupul ei. Astfel, casa pe care Hânsel și Gretel o ronțăie fericiți și lipsiți de griji reprezintă în inconștient mama cea bună care își oferă trupul drept hrană. E vorba de mama generoasă pe care fiecare copil speră s-o regăsească mai târziu, undeva în lume, atunci când propria lui mamă începe să-i impună reguli și restricții. De aceea, purtați de speranțe, Hânsel și Gretel nu ascultă avertismentul vocii care îi întreabă ce fac – voce care reprezintă conștiința lor. Pierduți în lăcomie și pradă plăcerii produse de satisfacția orală care pare să nege toată anxietatea orală prealabilă, copiii „credeau că au ajuns în rai“.

Dar, așa cum ne spune povestea, o astfel de voracitate tinde să fie distrugătoare. Regresia în stadiul „paradisic“ inițial – când copilul trăiește la sânul mamei în simbioză cu ea – anihilează orice individualism și independență. Și chiar poate pune în pericol existența cuiva, așa cum arată înclinațiile canibalice întruchipate în personajul vrăjitoarei.

Vrăjitoarea, o personificare a aspectelor distructive ale oralității, e la fel de pornită să înfulece copiii pe cât sunt și ei să devoreze casa de turtă dulce. Când copiii cedează impulsurilor neîmblânzite ale sinelui, simbolizate prin voracitatea lor incontrollabilă, riscă să fie distruși. Copiii mănâncă doar reprezentarea simbolică a mamei, casa din turtă dulce; vrăjitoarea vrea să-i mănânce chiar pe ei. Ceea ce îl învață pe ascultător o lecție valoroasă: folosirea simbolurilor este benignă în comparație cu realitatea care le corespunde. Există o justificare și la alt nivel a faptului că vrăjitoarea cade în cuptorul încins pentru alții: copiii, care au o experiență minimă și încă învață să-și controleze impulsurile, nu trebuie judecați după aceleași criterii ca adulții, despre care se presupune că-și pot stăpâni mai bine pornirile instinctuale. Astfel, pedepsirea vrăjitoarei e la fel de justificată ca și salvarea copiilor.

Planurile malefice ale vrăjitoarei îi forțează în cele din urmă pe copii să recunoască pericolele lăcomiei orale și ale dependenței. Pentru a supraviețui, ei trebuie să-și asume inițiativa și să realizeze că singura lor șansă stă în planificarea și acțiunea inteligentă. Trebuie să renunțe la servitutea față de presiunile exercitate de sine pentru acționa în acord cu principiile eului. Un comportament determinat de un scop și bazat pe o interpretare inteligentă a situației în care se găsește subiectul trebuie să înlocuiască fantasmele de împlinire a dorințelor: substituirea degetului cu un os, mo-mind-o pe vrăjitoare să intre în cuptor.

Numai atunci când sunt recunoscute pericolele inerente unei fixații în oralitatea primitivă, cu toate tendințele distructive adiacente, se deschide calea pentru a păși într-un stadiu superior de dezvoltare. Atunci descoperim că mama bună și generoasă era ascunsă în adâncul celei rele și distructive, pentru că pot fi obținute adevărate comori: copiii moștenesc bijuteriile vrăjitoarei care se dovedesc foarte valoroase după ce revin acasă – adică după ce își regăsesc părintele cel bun. Asta sugerează că, după ce copiii își depășesc anxietatea orală și se eliberează de recursul la satisfacții orale pentru crearea senzației de securitate, ei se pot elibera și de imaginea mamei amenințătoare – vrăjitoarea – și redescoperă părinții buni a căror înțelepciune superioară – comorile împărtășite – îi răsplătește pe toți.

Ascultând *Hänsel și Gretel* în repetate rânduri, nici un copil nu trece cu vederea că păsările ciugulesc firimiturile de pâine și astfel îi împiedică pe cei doi copii să se întoarcă acasă fără a trăi mai întâi marea aventură. Tot o pasăre îi conduce pe cei doi la căsuța din turtă dulce și numai datorită altei păsări reușesc să găsească din nou drumul spre casă. Asta îi permite copilului – care se raportează la animale diferit decât se raportează adulții – o pauză de gândire: aceste păsări trebuie să aibă un plan, altfel nu i-ar fi împiedicat pe Hänsel și Gretel să găsească drumul de întoarcere, ca apoi să-i conducă la vrăjitoare și în final înapoi acasă.

În mod evident, din moment ce totul se termină cu bine, păsările trebuie să fi știut că e preferabil ca Hänsel și Gretel să nu poată ajunge din pădure direct acasă, ci să risce, confruntându-se cu pericolele vieții. Ca o consecință a terifiantului episod cu vrăjitoarea, nu numai copiii trăiesc mult mai fericiți după aceea, dar și părinții. Diferitele

păsări oferă un indiciu despre calea care trebuie urmată de copii pentru a dobândi răsplata.

După ce s-au familiarizat cu *Hänsel și Gretel*, majoritatea copiilor înțeleg, cel puțin în inconștient, că întâmplările din casa părintească și din căsuța vrăjitoarei nu sunt decât aspecte separate ale unei singure experiențe. Inițial, vrăjitoarea se comportă ca o perfectă mamă bună, când ni se spune cum „i-a luat pe amândoi de mână și i-a dus în căsuța ei. Apoi le-a pus dinainte mâncare bună, lapte și plăcinte dulci, mere și nuci. După aceea, a pus așternuturi albe și curate pe două pătuțuri drăguțe, iar Hänsel și Gretel s-au întins pe ele și s-au gândit că ajunseseră în rai“. Doar a doua zi dimineața se trezesc la cruda realitate din astfel de vise infantile de fericire. „Bătrâna doar se prefăcuse că era bună la suflet; de fapt, era o scorpie de vrăjitoare...”

Așa se simte un copil atunci când e răvășit de sentimente ambivalente, de frustrările și anxietățile din stadiul oedipian al dezvoltării, la fel ca înainte, atunci când era încercat de deziluzii și furie pentru că mama nu îi mai satisfăcea nevoile și dorințele atât cât se aștepta el s-o facă. Foarte supărat că mama nu-l mai servește necondiționat, ci pretinde tot mai multe de la el, în timp ce-și vede din ce în ce mai mult de propriile ei interese – ceva ce copilul nu voise să conștientizeze mai înainte –, își închipuie că mama, alăptându-l și creând un paradis oral, a făcut-o doar ca să-l păcălească, asemeni vrăjitoarei din poveste.

Astfel, casa părintească „de lângă un codru mare“ și casa fatidică din inima aceleiași păduri nu sunt altceva, la nivelul inconștientului, decât două aspecte ale casei părintești: cel satisfăcător și cel frustrant.

Copilul care meditează de unul singur asupra detaliilor din *Hänsel și Gretel* găsește începutul ca fiind foarte

semnificativ. Faptul că la marginea pădurii unde se întâmplă totul se găsește casa părintească sugerează că urmarea a fost iminentă chiar de la început. Acesta este, din nou, modul în care un basm exprimă idei prin intermediul unor imagini impresionante care îl determină pe copil să apeleze la propria-i imaginație pentru a extrage un înțeles mai profund.

Am menționat mai înainte cum comportamentul păsărilor sugerează că întreaga aventură a fost orchestrată în beneficiul copiilor. Încă de la începutul creștinismului, porumbelul alb a simbolizat forțe superioare binevoitoare. Hänsel pretinde că se întoarce să se uite la un porumbel alb, care stă pe acoperișul casei părintești, pentru a-și lua rămas-bun. E o pasăre albă ca neaua, care cântă fermecător și care mai târziu îi va conduce la căsuța de turtă dulce și va ateriza pe acoperiș, sugerându-le că au ajuns unde trebuia. Apoi e nevoie de altă pasăre albă pentru a-i conduce pe copii înapoi acasă: pe drum înaintarea lor e blocată de o „apă mare” pe care o vor traversa cu ajutorul unei rațe albe.

Copiii nu întâlniseră nici un fel de apă la plecare. Faptul că trebuie să traverseze una la întoarcere simbolizează tranziția și un alt început la un nivel superior al existenței (ca un botez). Până în momentul în care trebuie să treacă apa, copiii nu se despărțiseră niciodată. Copilul ajuns la vârsta școlară trebuie să dezvolte o conștiință a unicității personale, a individualității lui, ceea ce înseamnă că nu mai poate împărți absolut totul cu alții, trebuie să trăiască într-o oarecare măsură de unul singur și să-și urmeze propriul drum. Acest lucru este exprimat simbolic prin faptul că cei doi copii nu pot rămâne împreună pentru a trece apa. Când ajung acolo, Hänsel nu vede cum ar putea trece, dar Gretel observă o rață albă și o roagă să-i

ajute. Hänsel i se suie în cârcă și îi spune surorii să i se alăture. Dar ea știe că nu e posibil. Vor trebui să treacă apa separat, și asta și fac.

Experiența din casa vrăjitoarei i-a lecuit de fixațiile orale; după ce au trecut apa, ajung pe celălalt mal mult mai maturi, gata să se bazeze pe propria lor inteligență și inițiativă pentru a rezolva problemele vieții. Când erau niște copii dependenți, erau o povară pentru părinți; dar la întoarcere devin sprijinul familiei, aducând acasă comorile dobândite. Aceste comori reprezintă independența recent câștigată în gândire și acțiune, o nouă încredere de sine care constituie opusul dependenței pasive care îi caracteriza atunci când erau pierduți în pădure.

Femeile – mama vitregă și vrăjitoarea – sunt forțele inamice din poveste. Importanța lui Gretel în procesul salvării copiilor îl asigură pe copil că din partea unei persoane de gen feminin poate veni și salvarea, nu doar pierzania. Probabil chiar mai important este faptul că mai întâi Hänsel e salvatorul, iar mai târziu Gretel, ceea ce le sugerează copiilor că, pe măsură ce cresc, trebuie să se bazeze tot mai mult pe cei de vârsta lor pentru înțelegere și ajutor reciproc. Această idee întărește motivul principal al poveștii, care se vrea un avertisment împotriva regresiei și o încurajare a evoluției către un plan superior al existenței psihologice și intelectuale.

Hänsel și Gretel se încheie cu eroii întorcându-se la casa de unde pleaseră pentru a găsi în sfârșit fericirea. Ceea ce e corect din punct de vedere psihologic, pentru că un copil împins spre aventură de probleme orale sau oedipiene nu poate spera să găsească fericirea în afara casei părintești. Pentru ca totul să meargă bine în dezvoltarea sa, trebuie să-și rezolve aceste conflicte cât mai e dependent de

părinți. Numai prin bune relații cu părinții poate un copil să se maturizeze ca adolescent.

După ce și-a depășit dificultățile oedipiene, după ce și-a stăpânit anxietățile orale, după ce a sublimat acele dorințe care nu pot fi satisfăcute în mod realist și a învățat că gândirea bazată pe dorințe trebuie înlocuită cu acțiunile inteligente, copilul este gata să trăiască din nou fericit împreună cu părinții, lucru simbolizat prin comorile aduse acasă de Hânsel și Gretel pentru a le împărți cu tatăl lor. În loc să aștepte ca totul să vină din partea părinților, copilul de vârstă medie trebuie să fie capabil să contribuie la starea de bine a lui și a familiei sale.

Tot așa cum *Hânsel și Gretel* începe în mod banal, cu grijile familiei unui sărman tăietor de lemne, povestea se încheie în aceeași notă de normalitate. Deși ni se spune că cei doi copii au adus acasă o mulțime de perle și nestemate, nimic nu dă de bănuț că stilul lor de viață s-a schimbat. Asta subliniază natura simbolică a giuvaerelor. Povestea se încheie astfel: „Atunci au scăpat de toate grijile și nevoile și au trăit cu toții în bucurie deplină. Povestea s-a sfârșit; ia uite un șoarece care fuge, cine-l prinde poate face o căciulă mare din blana lui“. Nimic nu s-a schimbat în finalul basmului, în afara atitudinilor interioare; sau, mai degrabă, totul s-a schimbat datorită atitudinilor interioare. De acum înainte copiii nu se vor mai simți nedoriți, părăsiți sau pierduți în desișul pădurii; și nici nu vor mai tinde spre miraculoasa căsuță din turtă dulce. Dar nici nu vor mai întâlni vrăjitoarea și nu se vor mai teme de ea, din moment ce și-au demonstrat că printr-un efort comun o pot învinge. Iscușința, abilitatea de a face ceva util chiar și dintr-un material nepromițător (precum folosirea inteligentă a blăniței de șoarece pentru confecționarea unei

căciuli), este virtutea și adevărata performanță a unui copil de vârstă școlară care s-a luptat cu problemele oedipiene și a depășit acest stadiu.

Hânsel și Gretel este unul dintre numeroasele basme în care doi frați cooperează pentru a se salva reciproc, reușind asta datorită efortului conjugat. Aceste povești îl îndrumă pe copil spre transcenderea dependenței imature față de părinți și atingerea următorului stadiu de dezvoltare, prețuind totodată ajutorul camarazilor de aceeași vârstă. Cooperarea cu aceștia pentru îndeplinirea sarcinilor în viață va trebui să înlocuiască în cele din urmă dependența imatură a copilului de părinți. Copilul de vârstă școlară adesea nu crede că va fi capabil să plece în lume de unul singur; de aceea își menține dependența de părinți mai mult decât ar trebui. El are nevoie să învețe să creadă că într-o bună zi va reuși să facă față pericolelor vieții, chiar și sub forma exagerată de teama lui, și să iasă mai puternic din aceste încercări.

Copilul nu privește obiectiv pericolele existențiale, ci exagerându-le la dimensiuni fantastice, pe măsura temerilor lui imature – personificate, de exemplu, într-o vrăjitoare devoratoare de copii. *Hânsel și Gretel* încurajează copilul să exploreze autonom chiar și plâsmuirile imaginației lui anxioase, pentru că aceste basme îi dau încredere că va reuși să depășească nu doar pericolele reale despre care l-au avertizat părinții, dar chiar și pe cele mult exagerate de care se teme.

O vrăjitoare creată de fantezmele anxioase ale unui copil îl va obseda; dar o vrăjitoare pe care o poate îmbrânci în propriul ei cuptor, ca să piară în flăcări, e o vrăjitoare de care un copil crede că poate scăpa. Atâta timp cât copiii vor continua să creadă în vrăjitoare – întotdeauna au crezut și

vor crede până la vârsta la care nu se vor mai simți obligați să dea temerilor lor nelămurite o formă umană –, ei au nevoie să li se spună povești în care niște copii ingenioși se descotorosesc de figurile opresive din imaginația lor. Reușind acest lucru, ei câștigă enorm dintr-o astfel de experiență, asemeni lui Hânsel și Gretel.

SCUFIȚA ROȘIE

O fată fermecătoare și „inocentă” înghițită de un lup este o imagine care rămâne pentru totdeauna imprimată în memorie. În *Hânsel și Gretel* vrăjitoarea doar plănuise să-i devoreze pe copii; în *Scufița Roșie* copila și bunica sunt efectiv înfulecate de lup. La fel ca majoritatea basmelor, *Scufița Roșie* există în mai multe versiuni. Cea mai cunoscută este cea a Fraților Grimm, în care Scufița Roșie și bunica sunt readuse la viață, iar lupul își primește pedeapsa binemeritată.

Dar istoria literară a acestei povești începe cu Perrault⁵². Povestea este cel mai bine cunoscută în engleză sub titlul dat de el, *Little Red Riding Hood*, deși cel al Fraților Grimm, *Little Red Cap*, este mai potrivit. Totuși, Andrew Lang, unul dintre cei mai erudiți și mai profunzi analiști ai basmelor, notează că, dacă toate versiunile *Scufiței Roșii* s-ar sfârși ca aceea lui Perrault, am putea foarte bine să scoatem acest basm din discuție⁵³. Probabil că ar fi avut acest destin dacă

⁵² Este interesant că Andrew Lang a ales să includă versiunea lui Perrault în *Blue Fairy Book*. Povestea lui Perrault se sfârșește cu lupul victorios; în acest fel este lipsită de evadare, recuperare și consolare; nu este – și nici Perrault n-a considerat-o ca atare – un basm, ci o poveste moralizatoare care îl amenință în mod deliberat pe copil cu finalul

versiunea Fraților Grimm n-ar fi transformat-o într-unul dintre cele mai populare basme. Dar din moment ce istoria cunoscută a poveștii începe cu Perrault, vom discuta – și elimina – mai întâi versiunea lui.

Povestea lui Perrault începe ca toate celelalte versiuni cunoscute, spunând cum bunica i-a făcut nepoatei o scufiță roșie, iar fata a fost de atunci înainte cunoscută sub acest nume. Într-o bună zi, mama o trimite pe Scufița Roșie să-i ducă niște bunătăți bunicii, care era bolnavă. Drumul fetei trece printr-o pădure unde se întâlnește cu lupul. Lupul nu îndrăznește s-o mănânce pe loc din cauza tăietorilor de lemne din pădure, așa că o întreabă încotro se duce, iar ea îi spune adevărul. Lupul îi cere fetei mai multe amănunte despre locul în care se află casa bunicii, iar ea i le spune. Apoi lupul spune că o va vizita și el pe bunică, după care pleacă în fugă, în timp ce fata întârzie prin pădure.

Lupul reușește să intre în casa bunicii pretinzând că e Scufița Roșie și o înfulecă imediat pe bătrână. În povestea lui Perrault lupul nu se deghizează în hainele bunicii, pur și simplu se vâra în pat. Când sosește Scufița Roșie, lupul o pofteste în pat cu el. Scufița Roșie se dezbracă și se bagă în pat și, doar atunci, uimită de cum arată bunica goală, exclamă: „Bunico, dar ce mâini mari ai!”, la care lupul răspunde: „Ca să te strâng mai bine în brațe!”. Apoi Scufița Roșie zice: „Bunico, dar ce picioare mari ai!” și primește răspunsul: „Ca să alerg mai repede”. Aceste două schimburi de replici care nu apar în versiunea Fraților Grimm sunt urmate de

care-i stârnește anxietate. Este curios că Lang, în pofida criticii severe pe care a adus-o poveștii, a preferat să reproducă versiunea lui Perrault. Se pare că mulți adulți cred că e mai bine să-i sperii pe copii ca să fie cuminiți în loc să le risipești anxietățile cu un basm adevărat.

bine cunoscutele întrebări despre urechile mari, ochii mari și dinții bunicii. La ultima întrebare lupul răspunde: „Ca să te mănânc mai bine”. „Și, zicând acestea, lupul cel rău s-a aruncat asupra Scufiței Roșii și a mâncat-o”.

Aici se încheie traducerea lui Lang, ca de fapt multe altele. Dar povestea originală a lui Perrault continuă cu un mic poem despre morala care trebuie extrasă din poveste: că fetele cuminți n-ar trebui să intre în vorbă cu tot felul de indivizi. Dacă o vor face, atunci să nu fie surprinse că lupul le va înhăța și le va mânca. În ce privește lupii, aceștia sunt de toate felurile, cei mai periculoși fiind cei amabili, în special cei care se țin după fete tinere pe stradă și chiar intră după ele în casă. Intenția lui Perrault nu era doar de a captiva auditoriul, dar și de a-i servi o mică lecție morală cu fiecare poveste. Astfel, e de înțeles de ce le-a modificat în mod corespunzător¹. Din păcate, astfel le-a răpit basmelor

¹ Când Perrault și-a publicat culegerea de basme în 1697, *Scufița Roșie* avea deja o istorie străveche, unele elemente pierzându-se în vremuri îndepărtate. Există mitul lui Cronos înghițindu-și copiii care, totuși, evadează miraculos din pântecul lui; și un bolovan greu era folosit pentru a înlocui copilul care urma să fie înghițit. Există povestea latină din 1023 (de Egbert din Lièges, intitulată *Fecunda ratis*) în care o fetiță se află în compania lupilor; copila poartă un acoperământ roșu foarte important pentru ea, iar erudiții ne spun că e vorba de o scufiță roșie. Iată, așadar, cu șase secole sau mai mult înainte de povestea lui Perrault, elementele de bază ale *Scufiței Roșii*: o fetiță cu scufiță roșie, compania lupilor, un copil înghițit de viu care revine nevătămat și un bolovan în locul unui copil.

Mai există și alte versiuni franceze ale *Scufiței Roșii*, dar nu știm care l-au influențat pe Perrault în repovestirea lui. În unele dintre ele lupul o obligă pe Scufița Roșie să muște din carnea bunicii și să soarbă din sângele ei, în ciuda unor voci care o avertizează să n-o facă⁵⁴. Dacă una dintre aceste povești a constituit sursa lui Perrault, este de înțeles de ce el a eliminat aceste vulgarități ca necuviincioase, căci volumul era destinat spre lectură curții de la Versailles. Perrault și-a înfrumuse-

o mare parte din semnificații. Așa cum povestește el, nimeni n-a avertizat-o pe Scufița Roșie să nu se abată de la poteca bătătorită sau să nu întârzie în drum spre bunică. De asemenea, în versiunea lui Perrault nu e logic ca bunică, fără să fi făcut nimic rău, să fie distrusă.

Povestea lui Perrault pierde mult din farmec, deoarece este atât de evident că lupul nu e o fiară lacomă, ci o metaforă care nu lasă prea mult imaginației ascultătorului. Astfel de simplificări și o morală atât de direct exprimată transformă povestea într-una moralizatoare care destramă complet vraja. Prin urmare, imaginația ascultătorului nu e stimulată să găsească o semnificație personală. Urmărind o interpretare raționalistă a poveștii, Perrault face totul cât se poate de explicit. De exemplu, atunci când fetița se dezbracă și se alătură lupului în pat, iar lupul îi spune că brațele puternice sunt ca s-o îmbrățișeze mai bine, nimic nu este lăsat în voia imaginației. Dacă în urma unei astfel de încercări directe de seducție Scufița Roșie nu încearcă deloc să scape, atunci e fie prostută, fie dornică să fie sedusă. În nici una dintre ipostaze ea nu constituie un personaj cu care cineva ar vrea să se identifice. Din cauza acestor detalii, Scufița Roșie este transformată, dintr-o fată atrăgătoare și naivă care e tentată să ignore avertismentele mamei pentru a se bucura de ceea ce consideră în mod conștient ca fiind inocent, într-o femeie ușoară.

Dezvăluirea semnificației unui basm distruge valoarea pe care o are pentru un copil; Perrault procedează și mai greșit, insistând excesiv asupra detaliilor. Toate basmele valoroase oferă semnificații la mai multe niveluri; numai

țat poveștile și le-a dat o formă afectată de prețiozitate, pretinzând că ar fi fost scrise de fiul său de zece ani, care a dedicat cartea unei prințese. În comentariile și moralele care însoțesc poveștile, Perrault pare a face cu ochiul adulților peste creștetile copiilor.

un copil poate ști care semnificații sunt importante pentru el la un moment dat. Pe măsură ce crește, copilul descoperă noi aspecte ale acestor basme foarte cunoscute, ceea ce îi întărește convingerea că are o capacitate de înțelegere mai matură, din moment ce aceeași poveste îi revelează atât de mult acum. Acest lucru se întâmplă numai dacă nu i s-a spus într-un mod didactic care este mesajul presupus al poveștii. Numai atunci când descoperirea unor înțelesuri ascunse în prealabil se petrece spontan și intuitiv își capătă acestea adevărata semnificație. Această descoperire transformă povestea din ceva ce îi este dat copilului în ceva parțial creat de el însuși.

Frații Grimm ne oferă două versiuni ale poveștii, ceea ce e foarte neobișnuit pentru ei*. În amândouă eroina se numește *Scufița Roșie* datorită „scufitei din catifea roșie care-i venea atât de bine că nu voia să poarte nimic altceva”.

Pericolul de a fi devorat constituie tema centrală a *Scufiței Roșii*, ca și în *Hänsel și Gretel*. Aceleași constelații psihologice de bază care apar în dezvoltarea fiecărei persoane pot duce la cele mai diverse destine și personalități umane, în funcție de celelalte experiențe ale individului și de felul în care acesta și le interpretează. În mod similar, un număr limitat de teme fundamentale ilustrează în basme aspecte total diferite ale trăirilor umane; totul depinde de cum este elaborat fiecare dintre motive și de contextul în care au loc evenimentele. *Hänsel și Gretel* povestește dificultățile și anxietățile copilului nevoit să renunțe la atașamentul dependent față de mamă și să se elibereze de fixația orală. *Scufița Roșie* tratează unele probleme cruciale pe care o

* Culegerea lor de basme, conținând *Scufița Roșie*, a apărut mai întâi în 1812 – la peste o sută de ani după ce Perrault a publicat versiunea sa.

fetiță de vârstă școlară trebuie să le rezolve dacă atașamentul de tip oedipian încă persistă în inconștientul ei, ceea ce o poate determina să se expună primejdios riscurilor de a fi sedusă.

În ambele basme, casa din pădure și cea părintească sunt același spațiu, receptat diferit din cauza unei modificări în situația psihologică. Acasă, *Scufița Roșie*, protejată de părinți, este copila netulburată la vârsta pubertății care face față cu bine situațiilor cu care se confruntă. În casa bunicii, care e infirmă, aceeași fetiță devine complet neajutorată ca o consecință a întâlnirii cu lupul.

Hänsel și Gretel, sclavi ai fixației orale, nu găsesc nimic rău în a devora casa care o reprezintă simbolic pe mama cea rea care i-a abandonat (forțându-i să plece de acasă) și nu ezită s-o arunce pe vrăjitoare în cuptor ca și cum ar fi fost o hrană care trebuie gătită pentru a fi mâncată. *Scufița Roșie* a depășit stadiul fixației orale, astfel încât ea nu mai nutrește dorințe orale distructive. Din punct de vedere psihologic, există o distanță uriașă între fixația orală simbolic transformată în canibalism, tema centrală din *Hänsel și Gretel*, și pedeapsa dată de *Scufița Roșie* lupului. Lupul din poveste reprezintă seducătorul, însă în ceea ce privește conținutul explicit al poveștii el nu face nimic nenatural – adică devorează pentru a se hrăni. Și e normal ca omul să ucidă lupul, deși metoda folosită în poveste e neobișnuită.

Casa *Scufiței Roșii* este una a abundenței pe care, de vreme ce fetița a depășit de mult anxietatea orală, o împarte bucuroasă cu bunica, ducându-i mâncare. Pentru *Scufița Roșie* lumea de dincolo de casa părintească nu reprezintă o sălbăticie periculoasă prin care un copil să nu-și poată croi un drum. E vorba de drumul bine bătătorit de la care, o atenționează mama ei, ea nu trebuie să se abată.

În timp ce Hânsel și Gretel trebuie să fie izgoșiți în lume, Scufița Roșie pleacă de acasă de bunăvoie. Ea nu se teme de lumea de afară, ci îi apreciază frumusețea, dar tocmai aici o paște pericolul. Dacă lumea din afara casei și a datoriei devine prea atractivă, poate induce o regresie la acțiunile conform principiului plăcerii – la care, presupunem, Scufița Roșie a renunțat datorită educației primite de la părinți, în favoarea principiului realității – și atunci pot avea loc ciocniri distructive.

Impasul determinat de oscilarea între principiul plăcerii și cel al realității este în mod explicit declarat atunci când lupul îi spune Scufiței: „Privește cât de frumoase sunt florile din jurul tău. De ce nu te uiți împrejur? Cred că nici măcar nu auzi cât de frumos cântă păsărelele. Mergi înainte așa hotărât de parcă te-ai duce la școală, în timp ce întreaga pădure cântă”. Este același conflict dintre a face ceea ce îți place și a face ceea ce trebuie, în privința căruia mama Scufiței Roșii a avertizat-o la plecare, spunându-i: „mergi cum trebuie și nu te abate din drum... Iar când ajungi la casa bunicii nu uita să-i spui «Bună dimineața» și nu te-apuca să cotrobăiești peste tot de cum ai ajuns”. Așadar, mama este conștientă de tendința fetei de a se abate de la calea cea bună și de a încerca să descopere secretele adulților.

Ideea că *Scufița Roșie* tratează ambivalența copilului, care ezită între a se lăsa ghidat de principiul realității sau de cel al plăcerii, este susținută de faptul că Scufița Roșie se oprește din culesul florilor numai când „a strâns atâtea, că mai multe nu putea căra”. În acel moment, Scufița Roșie „și-a adus din nou aminte de bunică și a luat-o pe drumul care ducea la ea”. Adică numai după ce culesul florilor

încetează să mai fie o distracție sinele lacom de plăcere se poate abține, iar fata redevine conștientă de obligațiile ei⁷.

Scufița Roșie este o copilă deja confruntată cu probleme de pubertate pentru care încă nu este pregătită emoțional, fiindcă nu și-a rezolvat conflictele oedipiene. Faptul că ea e mai matură decât Hânsel și Gretel e demonstrat de întrebările pe care le pune despre tot ce-i iese în cale. Hânsel și Gretel nu-și pun întrebări despre casa de turtă dulce și nici nu cercetează ce intenții are vrăjitoarea. Scufița Roșie vrea să facă descoperiri, după cum arată și indemnul mamei să nu scotocească. Ea observă că e ceva în neregulă când își găsește bunica „arătând foarte ciudat”, dar e derutată de deghizarea lupului în hainele bătrânei. Scufița Roșie încearcă să înțeleagă, atunci când își întreabă bunica despre urechile și ochii ei mari, când se minunează de mâinile mari și de gura terifiantă. Avem aici o enumerare a celor patru simțuri: auditiv, vizual, tactil și gustativ; copilul la pubertate se folosește de toate pentru a înțelege lumea.

În formă simbolică, basmul *Scufița Roșie* o proiectează pe fată în pericolele conflictelor oedipiene pe parcursul pubertății, apoi o salvează de ele ca să se poată maturiza

⁷ Două versiuni franceze, destul de diferite de a lui Perrault, fac și mai evident faptul că Scufița Roșie alege calea plăcerii sau cel puțin calea cea mai ușoară, deși i s-a atras atenția și asupra căii datoriei. În aceste variante, Scufița Roșie se întâlnește cu lupul la o răscruce de drumuri – adică locul în care trebuie să fie luată o decizie importantă: care e calea de urmat. Lupul întreabă: Ce drum alegi, al acelor de cusut sau al celor cu gămălie? Scufița Roșie alege drumul acelor cu gămălie pentru că, explică una dintre versiuni, e mai ușor să prinzi ceva cu ele și mult mai greu să coși⁵⁵. La vremea aceea, când cusutul era una dintre ocupațiile dorite pentru fete, alegerea variantei ușoare a acelor cu gămălie în locul celor de cusut putea fi ușor înțeleasă ca un comportament conform principiului plăcerii, într-o situație în care se impunea alegerea principiului realității.

în liniște. Figurile materne a mamei și a vrăjitoarei, foarte importante în *Hänsel și Gretel*, devin insignifiante în *Scufița Roșie*, unde nici mama, nici bunica nu au vreo putere – nici să amenințe, nici să protejeze. Figura masculină, prin contrast, este foarte importantă, divizată în două forme diametral opuse: seducătorul periculos care, dacă fetița îl ascultă, se transformă în distrugătorul bunicii și al ei înseși; și vânătorul, figura responsabilă, puternică, salvatoare a tatălui.

E ca și cum Scufița Roșie ar încerca să înțeleagă natura contradictorie a figurii masculine, experimentând toate aspectele personalității sale: tendințele egocentrice, asociabile, violente și potențial distructive ale sinelui (lupul); înclinațiile altruiste, sociale, cugetate și protectoare ale eului (vânătorul).

Scufița Roșie este un personaj de basm iubit pretutindeni fiindcă, deși virtuoasă, e ispitită; și pentru că soarta ei ne spune că a avea încredere în intențiile bune ale oricui, ceea ce pare atât de frumos, ne face vulnerabili. Dacă n-ar exista în noi ceva care e atras de lupul cel mare și rău, el n-ar avea nici o putere asupra noastră. De aceea e important să-i înțelegem natura, dar și mai important e să încercăm să aflăm ce ne atrage atât de mult la el. Oricât de încântătoare ar fi naivitatea, e periculos să rămâi naiv o viață întreagă.

Dar lupul nu reprezintă doar seducătorul mascul, ci și toate tendințele asociale și animalice din noi. Renunțând la capacitatea copilului de vârstă medie de a „merge fără să se abată de la drum”, așa cum i se cere, Scufița Roșie regresează la stadiul de căutare a plăcerii, caracteristic copilului oedipian. Acceptând sugestiile lupului, ea îi oferă ocazia de a devora pe bunică. Aici, povestea vorbește despre unele dificultăți oedipiene rămase nerezolvate pentru fată, iar înghițirea ei de către lup constituie pedeapsa meritată pentru

greșelile ei care îi permit lupului să distrugă un model matern. Chiar și un copil de patru ani se miră ce e în capul Scufiței atunci când ea, răspunzând întrebărilor lupului, îi dă acestuia toate indicațiile necesare pentru a ajunge la casa bunicii. Care să fie scopul unei astfel de informări detaliate, se întreabă copilul, dacă nu asigurarea că lupul va ajunge la țintă? Numai adulții convinși de lipsa de sens a basmelor nu reușesc să vadă că inconștientul Scufiței Roșii lucrează intens pentru a o trăda pe bunică.

Nici bunica nu e nevinovată. O fată are nevoie de o figură maternă puternică pentru protecție și ca model de urmat. Dar bunica Scufiței se lasă pradă propriilor ei nevoi nesocotind binele copilului, așa cum ni se spune: „I-ar fi dat orice nepoatei”. N-ar fi nici prima, nici ultima dată când un copil răsfățat de bunică dă de necaz în viață. Fie că este vorba de mamă sau de bunică (o mamă mai îndepărtată), tinerii fete îi este fatal faptul că femeia mai în vârstă renunță la propria ei atractivitate în ochii bărbaților și o transferă fetei, dându-i o scufiță roșie mult prea provocatoare.

De-a lungul întregii povești, în titlu ca și în numele fetei, accentul cade pe culoarea roșie pe care o poartă cu dezinvoltură. Roșul e culoarea care simbolizează emoții violente, inclusiv sexuale. Scufița de catifea roșie oferită nepoatei de către bunică poate fi interpretată ca un simbol al unui transfer prematur al atractivității sexuale, accentuat și mai mult prin faptul că bunica este bătrână și bolnavă, prea slăbită chiar și să deschidă ușa. Numele de *Scufița Roșie* indică însușirea-cheie a eroinei din poveste. Ne sugerează că nu numai scufița e mică, dar și fata. E prea mică nu pentru a purta scufiță, ci și pentru a stăpâni pe deplin semnificația ei implicită și riscurile pe care și le asumă purtând-o.

Pericolul pentru Scufița Roșie este sexualitatea ei incipientă, pentru care ea nu este încă pregătită emoțional.

Persoana capabilă din punct de vedere psihologic să aibă experiențe sexuale le poate controla și progresa grație lor. Dar o sexualitate prematură devine o experiență regresivă, stârnind tot ce e mai primitiv în noi, expunându-ne pericolului de a fi „înghițiți” de ea. O persoană imatură, nepregătită încă pentru sex, dar expusă unei experiențe care îi stârnește puternice impulsuri sexuale, regresează în atitudini oedipiene de relaționare. Singurul mod în care o astfel de persoană crede că poate triumfa sexual este să se descotorosească de rivalii mai experimentați – motiv pentru care Scufița Roșie îi oferă lupului informații precise despre cum să ajungă la casa bunicii. Însă, procedând așa, ea își arată ambivalența. Îndrumându-l pe lup spre bunică, ea acționează de parcă i-ar spune: „Lăsa-mă în pace: du-te la bunică, ea e o femeie matură; ea poate să se confrunte cu ceea ce reprezintă tu; eu nu sunt în stare”.

Acest zbucium dintre dorința ei conștientă de a face ceea ce se cade și dorința inconștientă de a-și întrece mama-simbol (bunica) ne face s-o îndrăgim pe fată și povestea și îi conferă o umanitate supremă. Asemeni multora dintre noi în vremea copilăriei, captivi ai unor ambivalențe interioare pe care, cu toate eforturile, nu le puteam învinge, ea încearcă să paseze problema altcuiva: o persoană mai în vârstă, un părinte sau un părinte-surogat. Dar, încercând în acest fel să scape dintr-o situație periculoasă, aproape că e distrusă de aceasta.

Așa cum am menționat înainte, Frații Grimm prezintă încă o variantă a *Scufiței Roșii* care în esență constă doar într-o adăugire în continuarea poveștii clasice. Aici ni se spune că mai târziu, când Scufița Roșie îi duce din nou prăjituri bunicii, alt lup încearcă s-o ademenească să se abată de la drumul cel drept (al virtuții). De data aceasta, fata se grăbește

să ajungă la bunică și-i spune ce s-a întâmplat. Amândouă blochează ușa în așa fel încât lupul să nu poată intra. În final, lupul alunecă de pe acoperiș într-un jgheab plin cu apă și se înecă. Povestea se sfârșește cu: „Iar Scufița Roșie a plecat bucuroasă acasă și nimeni nu i-a făcut nici un rău”.

Această variantă elaborează un fapt de care ascultătorul e convins în sinea lui – că, după o experiență nefastă, fata realizează că nu este îndeajuns de matură pentru a se opune lupului (seducătorul), dar e pregătită să se alieze cu mama de îndată ce întrezărește pericolul. Ceea ce este exprimat simbolic prin graba cu care ajunge la bunică la ivirea pericolului, spre deosebire de nepăsarea de care dăduse dovadă prima dată. Scufița colaborează cu mama (bunica) și îi ascultă sfatul – în varianta adăugită, bunica o învață pe Scufița cum să umple jgheabul cu apă în care au fiert cârnați, iar mirosul îl atrage pe lupul care cade în apă – și împreună cele două îl înving cu ușurință pe lup. Astfel, copilul are nevoie să formeze alianțe temeinice cu părintele de același sex încât, prin identificare cu părintele, învățând în mod conștient de la el, copilul să se poată dezvolta și să ajungă la maturitate.

Basmele se adresează minții noastre conștiente și inconștiente deopotrivă și de aceea nu au nevoie să evite contradicțiile, care coexistă firesc și în inconștientul nostru. La un cu totul alt nivel de semnificație, ceea ce se întâmplă cu bunica poate fi interpretat dintr-un alt unghi. Ascultătorul se poate întreba, pe bună dreptate, de ce lupul n-o mănâncă pe Scufița Roșie în momentul în care o întâlnește – deci cu prima ocazie. Caracteristic pentru Perrault, el ne oferă o explicație aparent rațională: lupul ar fi făcut asta dacă nu i-ar fi fost teamă de tăietorii de lemne din apropiere. Cum lupul din povestea lui Perrault este în mod evident un seducător

de sex masculin, e logic ca unui bărbat adult să-i fie frică să seducă o fetișcană în văzul și auzul altor bărbați.

Lucrurile stau cu totul altfel în povestea Fraților Grimm, unde ni se dă de înțeles că întârzierea este justificată de lâcomia excesivă a lupului: „Lupul și-a spus în sinea lui: «Fragedă și tinerică, strașnică îmbucătură va fi, mult mai bună la gust decât bătrâna: dar trebuie să fiu șiret și să pun laba pe amândouă». Dar explicația nu convinge, pentru că lupul i-ar fi putut face felul Scufiței Roșii chiar atunci și acolo, iar mai târziu s-o păcălească pe bunică așa cum se și întâmplă în poveste.

Comportamentul lupului începe să fie mai logic în versiunea Fraților Grimm dacă presupunem că, pentru a putea s-o devoreze pe Scufița Roșie, trebuie mai întâi să se descotorosească de bunică. Atâta timp cât mama (bunica) e în preajmă, Scufița Roșie nu va putea fi a lui⁵⁶. Însă după ce bunica e înlăturată, calea pare liberă pentru satisfacerea unor dorințe care rămăseseră refulate cât timp ea era în preajmă. La acest nivel povestea se referă la dorința inconștientă a fiicei de a fi sedusă de tată (lupul).

Odată cu reactivarea la pubertate a nostalgiilor oedipiene timpurii, se reactivează și dorința fetei pentru tată, înclinația de a-l seduce și dorința de a fi sedusă de el. Atunci fata simte că trebuie să fie pedepsită aspru de către mamă, dacă nu și de tată, pentru dorința ei de a-l răpi mamei. Renașterea în adolescență a emoțiilor primare care erau relativ latente nu se limitează la sentimentele oedipiene, ci include anxietăți și dorințe chiar mai timpurii, care reapar în această perioadă.

⁵⁶ Nu sunt foarte îndepărtate acele vremuri când, în anumite culturi țărănești, atunci când mama murea, fiica mai mare îi lua locul în toate privințele.

La alt nivel de interpretare s-ar putea spune că lupul nu o devorează la prima întâlnire pe Scufița Roșie pentru că vrea mai întâi să ajungă în pat cu ea: un preludiu sexual între cei doi înainte s-o „mănânce”. Deși majoritatea copiilor nu știu despre speciile de animale în care unul dintre parteneri moare în timpul actului sexual, aceste conotații distructive sunt destul de vii în mintea conștientă și inconștientă a copilului – până într-atât încât majoritatea copiilor văd în actul sexual în primul rând un act de violență comis de un partener asupra celuilalt. Eu cred că Djuna Barnes, atunci când scrie: „Copiii știu ceva ce nu pot exprima; le place că Scufița Roșie e în pat cu lupul!”⁵⁷, face aluzie la faptul că, pentru copii, excitația sexuală echivalează inconștient cu violența și cu anxietatea. Pentru că această stranie coincidență a emoțiilor contrare ce caracterizează cunoștințele sexuale ale copilului este întruchipată în *Scufița Roșie*, povestea exercită o mare atracție inconștientă asupra copiilor și a adulților cărora le amintește vag de propria lor fascinație sexuală infantilă.

Un alt artist care a exprimat aceste sentimente subterane a fost Gustave Doré. Într-una dintre faimoasele lui ilustrații pentru basme o vedem pe Scufița Roșie în pat cu lupul⁵⁷. Lupul e înfățișat destul de placid. Dar fata pare copleșită de puternice sentimente ambivalente în timp ce îl privește pe lupul întins lângă ea. Nu schițează nici o mișcare care să indice intenția de a-l respinge. Pare foarte intrigată de ceea ce se întâmplă, atrasă și în același timp dezgustată. Combinația de sentimente sugerată de fața și corpul ei poate cel mai bine fi descrisă ca fascinație. Este aceeași fascinație pe care sexul și tot ce-l înconjoară o exercită asupra minții unui copil. Ca să revenim la ce afirma Djuna Barnes, asta simt copiii despre Scufița Roșie și relația ei cu lupul, însă n-o pot exprima – și asta face povestea atât de captivantă.

De această fascinație „letală” față de sex – resimțită drept cea mai mare surescitare și, simultan, cea mai mare anxietate – sunt legate dorințele oedipiene ale fetei pentru tatăl ei și reactivarea aceluiași sentimente, sub altă formă, la pubertate. Ori de câte ori aceste emoții reapar, trezesc amintiri legate de predispoziția fetei pentru a-și seduce tatăl și, în același timp, amintiri legate de dorința ei de a fi sedusă de acesta.

În timp ce în viziunea lui Perrault accentul cade pe seducția sexuală, tocmai contrariul se întâmplă în povestea Fraților Grimm. În ea nu există nici un fel de mențiune directă sau indirectă a sexualității; poate că e subtil insinuată, dar depinde de ascultător să contribuie cu această idee care să-l ajute la înțelegerea poveștii. În mintea copilului, implicațiile sexuale rămân preconștiente, așa cum și trebuie să rămână. În mod conștient copilul știe că nu e nimic rău în a vrea să culegi flori; rău e să nu-ți asculți mama atunci când ai de îndeplinit o sarcină importantă în interesul legitim al părinților. Principalul conflict este între ceea ce copilului i se pare interes justificat și ceea ce știe că vor părinții să facă el. Povestea ne dă de înțeles că un copil nu știe cât de periculos e să dea curs unei dorințe pe care o consideră nevinovată, așa că trebuie să învețe din acest pericol. Sau, mai degrabă, după cum ne avertizează povestea, viața îl va învăța, cu riscurile pe care le implică asta.

Scufița Roșie externalizează procesele interioare ale copilului la pubertate: lupul reprezintă externalizarea sentimentului copilului că face lucruri rele atunci când acționează împotriva interdicției părintești și își permite să tenteze sexual pe cineva sau să fie tentat. Când se abate de la calea indicată de părinte, el se confruntă cu „răutatea” și se teme că aceasta îi va înghiți pe el și pe părintele a cărui încredere a trădat-o. Însă există șansa renașterii din „răutate”, așa cum arată povestea în continuare.

Foarte diferit de *Scufița Roșie*, care se lasă pradă tentațiilor sinelui și astfel își trădează mama și bunica, vânătorul nu permite emoțiilor să prevaleze. Prima lui reacție atunci când îl surprinde pe lup este: „Aici îmi erai, păcătos bătrân? De mult te caut” – și primul lui impuls este să împuște lupul. Dar eul lui (sau rațiunea) se impune în ciuda imboldurilor sinelui (furia împotriva lupului) și vânătorul realizează că este mai important să încerce s-o salveze pe bunică decât să dea frâu liber furiei și să-l împuște pe lup. Vânătorul se abține și, în loc să-l împuște mortal pe „păcătos”, taie burta lupului cu o foarfecă, salvându-le pe bunică și pe *Scufița*.

Vânătorul este cel mai atrăgător personaj și pentru băieți, și pentru fete, fiindcă îi salvează pe cei buni și îl pedepsește pe cel rău. Toți copiii se confruntă cu dificultăți în respectarea principiului realității și recunosc cu ușurință în personajele opuse ale lupului și vânătorului conflictul dintre aspectele sinelui, eului și supraeului personalității lor. În gestul vânătorului, violența (tăierea burții) este justificată de cel mai înalt scop social (salvarea a două personaje feminine). Copilul simte că nimeni nu consideră constructive tendințele lui agresive, dar povestea arată că ele pot fi astfel.

Scufița Roșie trebuie să fie scoasă din burta lupului, ca printr-o operație de cezariană, și astfel este indusă ideea de sarcină și naștere. O dată cu ea, sunt evocate în inconștientul copilului asociații cu relația sexuală. Cum intră fetusul în burta mamei? se întreabă copilul și decide că asta nu se poate întâmpla decât prin faptul că mama a înghițit ceva, precum lupul.

De ce îi spune vânătorul lupului „păcătos bătrân” și îi declară că încerca de multă vreme să-l prindă? Așa cum seducătorul apare ca un lup în poveste, tot așa o persoană care seduce, în special când se ține după o fată mai tânără,

e și astăzi catalogat în popor drept „păcătos bătrân“, la fel ca în trecut. La alt nivel, lupul reprezintă pentru vânător tendințele inacceptabile din el însuși; toți ne referim uneori la animalul din noi ca o metaforă pentru înclinația de a acționa violent sau iresponsabil în dorința de a obține ceva.

Deși vânătorul e foarte important pentru deznodământ, nu știm de unde apare și nu interacționează cu Scufița Roșie, o salvează și-atât. De-a lungul întregii povești nu e pomenit nici un tată, ceea ce este foarte neobișnuit pentru un basm de acest gen. În mod cert, o fată se așteaptă ca tatăl ei s-o salveze din toate încurcăturile și mai ales din cele emoționale, care sunt o consecință a dorinței ei de a-l seduce și de a fi sedusă de el. Ceea ce numim aici „seducție“ e dorința și efortul fetei de a-l face pe tată s-o iubească mai mult decât pe oricine. Atunci putem să înțelegem că tatăl este prezent cu adevărat în *Scufița Roșie* în două ipostaze diferite: ca lup, exteriorizare a pericolelor unor sentimente oedipiene coplesitoare, și ca vânător, având o funcție de protecție și salvare.

În ciuda impulsului de a-l împușca mortal pe lup, el n-o face. După ce e salvată, Scufița Roșie are ideea de a umple burta lupului cu pietre, „iar când s-a trezit și a încercat să fugă, pietrele erau atât de grele încât lupul s-a prăbușit și a murit“. Scufița Roșie este cea care trebuie, în mod spontan, să plănuiască ce e de făcut cu lupul și să se apuce de treabă. Dacă vrea să fie în siguranță pe viitor, trebuie să fie în stare să se debaraseze de seducător pentru ca acesta să n-o mai atace. Dacă tatăl-vânător ar face asta în locul ei, Scufița Roșie n-ar avea niciodată sentimentul că și-a învins slăbiciunea, pentru că nu a scăpat de ea.

Dreptatea basmului cere ca lupul să moară din cauza a ceea ce voise să le facă altora: lăcomia lui orală îi aduce

sfârșitul. Pentru că a încercat în mod necinstit să-și bage ceva în stomac, i se plătește cu aceeași monedă*.

Mai există un motiv major pentru care lupul nu trebuie să moară când i se despică burta pentru a fi eliberate cele două personaje feminine. Basmul îl protejează pe copil împotriva unor anxietăți inutile. Dacă lupul ar muri când i se taie burta ca în cursul unei cezariene, copiii care aud povestea s-ar putea speria că un nou-născut care iese din corpul mamei ar putea-o ucide. Dar dacă lupul supraviețuiește spintecării burții și moare doar din pricina pietrelor grele vârate înăuntru, atunci nu mai există nici un motiv de anxietate în privința nașterii unui copil.

Scufița Roșie și bunica nu mor cu adevărat, dar în mod cert se nasc din nou. Dacă există o temă centrală într-o mare varietate de basme, atunci cu siguranță e cea a renașterii într-un plan superior. Copiii (și adulții) trebuie să poată să creadă că atingerea unei forme superioare de existență este posibilă dacă au trecut prin fazele de dezvoltare necesare. Poveștile care afirmă că acest lucru nu este numai posibil, dar și foarte probabil au un succes extraordinar la copii, deoarece le combat teama continuă că nu vor fi în stare să facă tranziția sau că vor sacrifica prea mult în decursul acestui proces. De aceea, spre exemplu, în *Frățiorul și surioara*, cei doi nu se pierd unul pe celălalt după transformare, ci duc împreună o viață mai bună; de aceea Scufița Roșie e și mai fericită după ce a fost salvată;

* În alte versiuni, tatăl Scufiței Roșii își face apariția, retează capul lupului și astfel salvează cele două personaje feminine⁵⁸. Poate că trecerea de la spintecarea stomacului la tăierea capului s-a produs pentru că era vorba de tatăl Scufiței. Un tată care manipulează un stomac în care se află temporar fiica lui este ceva prea riscant, sugerând un tată implicat într-o activitate sexuală legată de fiică.

de aceea Hänsel și Gretel se simt mult mai bine după ce s-au întors acasă.

Mulți adulți din ziua de astăzi tind să ia literal ceea ce se spune în basme, când de fapt ele ar trebui interpretate ca o relatare simbolică a unor experiențe cruciale. Copilul înțelege acest lucru intuitiv, deși nu „știe” explicit. Asigurarea dată de un adult unui copil că Scufița Roșie n-a murit „de-adevăratelea” când lupul a înghițit-o este interpretată de copil ca o favoare condescendentă. E exact același lucru ca atunci când unei persoane i se spune că în povestea biblică Iona n-a pierit „cu adevărat” când l-a înghițit balena. Oricine aude această istorisire știe intuitiv că șederea lui Iona în burta balenei a servit un scop – acela de a se întoarce la viață ca un om mai bun.

Copilul știe în mod intuitiv că înghițirea Scufiței Roșii de către lup – la fel ca alte morți temporare ale altor eroi din basme – nu înseamnă sfârșitul poveștii, ci doar un episod necesar. Totodată, copilul înțelege că acea latură a Scufiței Roșii care și-a permis să se lase tentată de către lup a „murit” cu adevărat; și că atunci când povestitorul spune că „fata a sărit afară” din burta lupului, ea a revenit la viață ca o persoană schimbată. Acest subterfugiu e necesar deoarece, deși înțelege ușor cum ceva este înlocuit de altceva (mama cea bună cu maștera), copilul încă nu poate înțelege transformările interioare. Astfel, unul dintre marile merite ale basmelor este acela că, ascultându-le, copilul începe să creadă că aceste transformări sunt posibile.

Copilul a cărui minte conștientă și inconștientă s-a implicat profund în poveste înțelege semnificația faptului că lupul le înghite pe bunică și pe nepoată din cauza celor întâmplare și că amândouă sunt temporar pierdute pentru lume – au pierdut capacitatea de a fi în contact cu ea și de

a influența ceea ce se petrece. De aceea, cineva din afară trebuie să sară în ajutorul lor; iar atunci când e vorba de mamă (bunică) și copil, cine altcineva ar putea fi acea persoană dacă nu tatăl?

Scufița Roșie, atunci când cedează insistențelor lupului și acționează conform principiului plăcerii în loc să urmeze principiul realității, se întoarce inevitabil la o formă de existență anterioară, mai primitivă. Într-o manieră caracteristică basmului, reîntoarcerea ei la un nivel mai primitiv este impresionant exagerată ca atingând stadiul prenatal din pântec, asta pentru că un copil gândește în categorii extreme.

Dar de ce bunica trebuie să sufere aceeași soartă ca fata? De ce e și „moartă”, și redusă la un nivel inferior de existență? Acesta este un detaliu compatibil cu felul în care un copil concepe semnificația morții: persoana moartă nu mai este în preajmă și nu mai folosește la nimic. Bunicii trebuie să fie folositori unui copil – trebuie să-l poată proteja, învăța, hrăni; dacă nu, atunci sunt reduși la o formă inferioară de existență. Pentru că nu e în stare să se descurce cu lupul mai bine decât Scufița Roșie, bunica e condamnată la aceeași soartă cu fata*.

Povestea e foarte clară în ceea ce privește faptul că ele nu au murit după ce au fost devorate, așa cum arată reacția Scufiței Roșii când este eliberată. „Fata a sărit afară, strigând: «Ah, ce groaznic a fost; ce întuneric era în burta lupului!». A fi speriat înseamnă că ești cât se poate de viu

*Faptul că această interpretare e justificată e întărit de cea de-a doua versiune a Fraților Grimm. Ea ne spune cum a doua oară bunica o protejează pe Scufița Roșie împotriva lupului, plănuiind cu succes moartea lui. Așa e de presupus să acționeze un părinte (sau bunic); dacă o face, nici părintele (bunicul), nici copilul nu au de ce să se teamă de lup, oricât de viclean este acesta.

și desemnează o stare opusă morții, când nu mai gândim sau simțim. Scufiței Roșii îi era frică de întuneric deoarece prin comportamentul ei își pierduse conștiința superioară care îi lumina existența. Iar un copil care știe că a făcut ceva greșit sau nu se mai simte protejat de părinți simte cum întunericul nopții îl învăluie cu terorii lui.

Nu numai în *Scufița Roșie*, ci în întreaga literatură a basmelor moartea unui erou – diferită de moartea la bătrânețe, după împlinirea vieții – simbolizează eșecul. Moartea celui care eșuează – precum cei care încearcă să ajungă la Frumoasa din pădurea adormită înainte de soroc și pier printre spini – simbolizează faptul că personajul nu era îndeajuns de matur pentru a stăpâni cu bine misiunea grea pe care și-a asumat-o în mod necugetat (prematur). Aceste personaje trebuie să treacă prin mai multe experiențe de maturizare care le vor ajuta să reușească. Predecesorii eroului care moare în basm nu sunt altceva decât întruchipările anterioare ale imaturității eroului.

Scufița Roșie, aruncată în întunericul interior (simbolizat de întunericul din lup), este pregătită să aprecieze noua lumină și înțelegerea mai bună a trăirilor emoționale pe care trebuie să le stăpânească și a celor pe care trebuie să le evite, pentru că deocamdată o depășesc. Cu ajutorul unor povești ca *Scufița Roșie*, copilul începe să înțeleagă – cel puțin la nivel preconștient – că numai acele experiențe care ne copleșesc declanșează în noi sentimente cărora nu le putem face față. Odată ce am învățat să le stăpânim, nu trebuie să ne mai temem de o întâlnire cu lupul.

Acest lucru e subliniat de fraza finală a poveștii, în care Scufița Roșie nu declară că nu va mai risca niciodată o întâlnire cu lupul sau că nu va mai merge singură în pădure. Dimpotrivă, finalul îl avertizează, implicit, pe copil că

evitarea tuturor situațiilor problematice este o soluție greșită. Povestea se încheie astfel: „Dar Scufița Roșie și-a spus în gând: «Cât o să mai trăiesc, n-o să mă mai abat din drum când o să merg singură prin pădure, ci o să ascult de mama»“. Datorită acestui dialog interior, bazat pe o experiență teribilă, confruntarea Scufiței Roșii cu propria-i sexualitate va avea un rezultat diferit atunci când va fi pregătită – iar atunci, și mama ei o va aproba.

Abaterea de la calea cea dreaptă, sfidându-și mama și supraeul, a fost temporar necesară pentru față ca să accedă la o structurare superioară a personalității ei. Experiența a convins-o de pericolele la care se expune cedând dorințelor oedipiene. Este mult mai bine, își va da ea seama, să nu se revolte împotriva mamei și să nu încerce să seducă ori să se lase sedusă de aspectele încă primejdioase ale unei figuri masculine. Este mult mai bine, în pofida dorințelor ambivalente, să se mulțumească deocamdată cu protecția tatălui, atunci când nu i se înfățișează sub aspect seducător. A învățat că este mai bine să-și integreze tatăl, mama și valorile lor cât mai profund și mai matur în supraeul ei, pentru a deveni capabilă să facă față pericolelor vieții.

Există multe adaptări moderne ale *Scufiței Roșii*. Profunzimea basmelor devine evidentă atunci când sunt comparate cu majoritatea literaturii contemporane pentru copii. David Riesman, de exemplu, a comparat *Scufița Roșie* cu povestea pentru copii *Locomotiva Tootle*, care în urmă cu douăzeci și ceva de ani a apărut în colecția Little Golden Books și s-a vândut în milioane de exemplare⁵⁹. O mică locomotivă, descrisă antropomorfic, merge la școala de locomotive pentru a învăța să meargă cu mare viteză. Asemeni Scufiței Roșii, locomotivei Tootle i s-a spus să nu circule decât pe șine. Și ea e tentată să se abată din drum,

pentru că îi place să se zbenguie printre frumoasele flori de câmp. Pentru a o ajuta să nu deraieze, locuitorii oraşului organizează o întrunire în care este pus la punct un plan ingenios, la aplicarea căruia participă cu toţii. De fiecare dată când Tootle încearcă să se desprindă de şine pentru a colinda pajiştile mult iubite, un steag roşu o împiedică s-o facă, până ce ajunge să promită că nu va mai părăsi şinele.

Astăzi am putea vedea aici o poveste care exemplifică modelarea comportamentului prin stimuli adversi: steagurile roşii. Tootle se conformează lecţiei, iar la final se îndreaptă şi va deveni o locomotivă mare care merge cu viteză. Tootle pare a fi esenţialmente o poveste moralizatoare, sfătuindu-l pe copil să rămână pe calea îngustă a virtuţii. Dar cât de lipsită de profunzime e această poveste în comparaţie cu un basm!

Scufiţa Roşie se referă la pasiuni umane, lăcomie orală, agresiune şi dorinţe sexuale în perioada pubertăţii. Opune oralitatea civilizată a copilului în curs de maturizare (mâncarea bună dusă bunicii) formei primitive canibalice (lupul care le înghite pe cele două personaje feminine). Dacă mai punem la socoteală şi violenţa, inclusiv cea care le salvează pe cele două şi îl distruge pe lup spintecându-i burta şi umplând-o cu pietre, e clar că basmul nu descrie lumea într-o lumină roz. Povestea se termină cu toate personajele – fată, mamă, bunică, vânător şi lup – făcând ceea ce le stă în caracter: lupul încearcă să fugă şi cade mort, iar vânătorul îl jupoaie de blană, pe care o ia acasă; bunică mănâncă din ce i-a adus nepoata; iar Scufiţa declară că a învăţat lecţia de viaţă. Nu avem de-a face cu o conspiraţie a adulţilor care să-l forţeze pe erou să-şi revizuiască atitudinea aşa cum i-o cere societatea – un proces care neagă valoarea direcţionării interne.

În loc ca alţii să-i impună schimbarea, experienţa Scufiţei Roşii o determină să se schimbe ea însăşi, jurând: „Cât o să mai trăiesc, n-o să mă mai abat din drum când o să merg singură prin pădure...”.

Observăm cât de fidel este basmul vieţii reale şi trăirilor noastre interioare în comparaţie cu *Tootle*, care se foloseşte de elemente realiste ca de o recuzită de teatru: trenuri care circulă pe şine, steaguri roşii care le opresc. Elementele par destul de reale, dar intriga este artificială, pentru că niciodată populaţia unui întreg oraş nu se opreşte din ce face pentru a ajuta un copil să fie cuminte. Iar existenţa lui Tootle nu e niciodată pusă în pericol. Da, locomotiva e ajutată să se îndrepte; dar procesul ei de maturizare implică doar să devină o locomotivă mai mare şi mai rapidă – adică un adult mai folositor şi mai de succes. Nu se pune problema anxietăţilor interioare sau a primejdiilor tentaţiei care ne ameninţă existenţa. Ca să-l cităm pe Riesman, „nu există atmosfera înfricoşătoare din *Scufiţa Roşie*”, care a fost înlocuită de „o prefăcătorie la care cetăţenii recurg în interesul lui Tootle”. Nu există în *Tootle* o externalizare sub forma personajelor ficţionale a proceselor interioare şi a problemelor emoţionale inerente procesului de maturizare, astfel încât copilul să se poată confrunta cu primele şi astfel să le rezolve pe cele din urmă.

Nu ne miră deloc când la sfârşit se spune că acum Tootle nici nu-şi mai aminteşte că-i plăceau florile. Nimeni, oricât de mult ar încerca să-şi imagineze acest lucru, nu poate crede că Scufiţa Roşie va uita vreodată întâlnirea cu lupul sau că va înceta să mai iubească florile şi frumuseţea lumii. Povestea lui Tootle, care nu creează nici o convingere intimă în mintea ascultătorului, trebuie să insiste asupra lecţiei de învăţat şi să prezică rezultatul: va rămâne pe şine şi va

deveni o locomotivă de mare viteză. Nu este loc pentru inițiativă sau libertate.

Basmul poartă în sine un mesaj convingător; de aceea nu are nevoie să-i impună eroului un anumit stil de viață. Nu e nevoie să ni se spună ce va face Scufița Roșie sau care va fi viitorul ei. Datorită experienței, ea va fi în stare să decidă asta de una singură. Înțelepciunea legată de viață și de primejdiile la care pot duce dorințele nestăpânite este dobândită de fiecare ascultător.

Scufița Roșie își pierde inocența copilărească în momentul în care se confruntă cu pericolele latente din ea și din lume și o înlocuiește cu înțelepciunea pe care numai cineva „renăscut” o poate avea: cineva care nu numai că face față unei crize existențiale, dar devine conștient că propria sa natură a declanșat criza. Inocența Scufiței Roșii moare în momentul în care lupul se dă în vileag ca atare și o înfulecă. Când este scoasă la lumină prin cezariană, ea renaște într-un plan superior al existenței; raportându-se pozitiv la ambii părinți, încetând să mai fie un copil, ea se întoarce la viață ca adolescentă.

JACK ȘI VREJUL DE FASOLE

Basmele abordează, în formă literară, problemele fundamentale ale vieții, în special cele inerente luptei pentru dobândirea maturității. Ele ne atrag atenția asupra consecințelor distructive atunci când nu reușim să atingem niveluri superioare de responsabilitate individuală, oferind exemple de avertisment, ca frații mai mari din *Cele trei pene*, surorile vitrege din *Cenușăreasa*, lupul din *Scufița*

Roșie. Unui copil aceste povești îi sugerează foarte subtil de ce trebuie să lupte pentru o integrare superioară și ce implică acest lucru.

Aceleași povești îi semnalează unui părinte că ar trebui să fie conștient de riscurile generate de creșterea copilului, pentru a fi în alertă și a-l proteja pe copil atunci când e necesar să evite o catastrofă; că e datoria lui să sprijine și să încurajeze dezvoltarea individuală și sexuală a copilului, la momentele potrivite.

Poveștile din ciclul care îl are drept personaj pe Jack sunt de origine britanică; apoi s-au răspândit în toată lumea în țările vorbitoare de limbă engleză⁶⁰. De departe cea mai cunoscută și mai interesantă din acest ciclu este *Jack și vrejul de fasole*. Elemente importante din acest basm apar în multe alte povești: aparent stupidul troc care procură o anumită putere magică; sămânța miraculoasă din care crește un copac care ajunge la cer; căpcăunul devorator de oameni care e păcălit și jefuit; găina care face ouă de aur sau găscă de aur; instrumentul muzical care vorbește. Dar combinarea lor într-o poveste care afirmă dezirabilitatea afirmării sexuale și sociale a unui băiat la pubertate și inconștiența unei mame care bagatelizează acest lucru este ceea ce face din *Jack și vrejul de fasole* un basm atât de semnificativ.

Una dintre cele mai vechi povești ale acestui ciclu este *Jack și chilipirurile*. Aici conflictul original nu e între fiu și mama care îl crede prostuț, ci lupta pentru întâietate dintre tată și fiu. Această poveste prezintă unele probleme ale dezvoltării social-sexuale ale unui băiat cu mai mare claritate decât *Jack și vrejul de fasole*, iar mesajul profund al celei din urmă poate fi înțeles mai bine în lumina primei povești.

În *Jack și chilipirurile* ni se spune că Jack este un băiat neastâmpărat și nu-și ajută deloc tatăl. Mai rău chiar, din

cauza lui Jack tatăl o duce foarte greu și are tot felul de datorii. Așa că îl trimite pe Jack la târg cu una dintre cele șapte vaci ale familiei ca s-o vândă cu cât de mult va putea lua pe ea. În drum spre târg Jack se întâlnește cu un om care îl întreabă încotro merge. Jack îi spune, iar omul îi propune să-i dea vaca în schimbul unei băț fermecat, al cărui stăpân trebuie doar să zică „Scoală-te, băț, și la treabă!”, iar bățul îi va snopi în bătaie pe toți dușmanii lui. Jack acceptă schimbul. Când se întoarce acasă, tatăl, care îl aștepta cu banii pe vacă, se înfurie atât de tare încât pune mâna pe un băț ca să-l altoiască pe Jack. Apărându-se, Jack strigă la bățul *lui*, care îl bate pe tată până când acesta cere îndurare. Asta stabilește ascendentul lui Jack asupra tatălui, dar nu aduce banii necesari. Așa că Jack e trimis să vândă altă vacă la următorul târg. Întâlnește același om și schimbă vaca pe o albină care cântă frumos. Nevoia de bani crește și Jack e trimis cu a treia vacă la vânzare. Încă o dată îl întâlnește pe om, care îi ia vaca în schimbul unei viori care cântă melodii minunate.

Scena se schimbă. Regele care domnește în acea parte de lume are o fiică, iar aceasta nu reușește nicidecum să zâmbească. Tatăl promite s-o dea de soție celui care o va înveseli. Mulți prinți și oameni bogați încearcă în zadar s-o amuze. Jack, în hainele lui ponosite, îi întrece pe toți competitorii de vază, fiindcă prințesa zâmbește când aude vocea albinei și cântecele viorii. Și râde în hohote când bățul îi bate pe puternicii pretendenți. Așa că Jack urmează s-o ia de soție.

Înainte de căsătorie, cei doi trebuie să petreacă o noapte în pat. Acolo, Jack stă nemișcat și nu se atinge de prințesă. Și tatăl, și prințesa se simt extrem de ofensați și sunt de părere că poate Jack e speriat de ea și de situația în care se

află. Se mai face o încercare, dar a doua noapte trece la fel ca prima. Când nici în a treia noapte nu se apropie de prințesă, Jack e aruncat într-o groapă cu lei și tigri. Bățul lui Jack îmblânzește fiarele, iar prințesa se minunează ce „bărbat în toată puterea cuvântului” este. Se face o nuntă mare, iar după aceea cei doi „au avut coșuri întregi de copii”.

Povestea este oarecum incompletă. De exemplu, în timp ce numărul trei este pomenit în repetate rânduri – trei întâlniri cu un om, trei schimburi cu un obiect magic, trei nopți cu prințesa fără ca Jack se „întoarcă spre ea” –, e neclar de ce aflăm despre șapte vaci la început, apoi nu mai auzim nimic despre cele patru rămase după ce trei au fost date la schimb. În al doilea rând, deși există multe alte basme în care un bărbat rămâne indiferent față de aleasa lui timp de trei zile sau nopți consecutive, de regulă acest lucru este explicat într-un fel sau altul¹; comportamentul lui Jack în această privință rămâne neexplicat, așa că trebuie să ne bazăm pe imaginație pentru a găsi o semnificație.

Formula magică „Scoală-te, băț, și la treabă!” sugerează asociații falice, ca și faptul că numai noua sa achiziție îi permite lui Jack să se împotrivescă tatălui. Bățul îi asigură victoria și în competiția cu ceilalți pețitori – competiție care nu e altceva decât o întrecere sexuală, din moment ce miza

¹De exemplu, în povestea Fraților Grimm *Corbul*, fiica unei regine, transformată în corb, poate fi eliberată de sub puterea vrăjii dacă eroul o va aștepta complet treaz în după-amiaza următoare. Corbul îl avertizează că, pentru a rămâne treaz, nu poate bea sau mânca nimic din ceea ce îi va oferi o femeie bătrână. El promite, dar trei zile la rând își permite să se lase convins să accepte ceva, după care adoarme la ceasul stabilit pentru întâlnirea cu corbul. Aici gelozia unei femei în vârstă și lăcomia egoistă a unui tânăr explică faptul că el adoarme când ar trebui să stea treaz de dragul iubitei.

este căsătoria cu prințesa. Iar în final tot bățul îi aduce eroului victoria sexuală, după ce a supus animalele sălbatice. În timp ce vocea minunată a albinei și melodiile frumoase ale viorii o fac pe prințesă să zâmbească, bățul care îi ciomăgește pe pretendenții simandicoși, batjocorindu-i în afectarea lor masculină, o face să râdă*. Dar dacă povestea s-ar rezuma la aceste conotații sexuale n-ar fi un basm, în orice caz nu unul foarte semnificativ. Pentru a desprinde un sens mai profund, trebuie să luăm în considerare și celelalte obiecte magice și nopțile în timpul cărora Jack rămâne nemișcat lângă prințesă de parcă ar fi fost el însuși un băț.

Potența falică, insinuează povestea, nu e suficientă. În sine, nu conduce spre mai mult și spre mai bine și nici nu suplinește maturitatea sexuală. Albina – simbolul muncii asidue și al dulceții, pentru că ne dă miere, de unde cântecele fermecătoare – reprezintă munca și bucuria ei. Truda constructivă simbolizată de albină contrastează drastic cu indisciplina și lenea lui Jack de la început. După pubertate un băiat trebuie să găsească scopuri constructive și să muncească pentru a le atinge și a deveni un membru util al societății. De aceea lui Jack îi este oferit bățul înainte a primi albina și vioara. Vioara, ultimul dar, simbolizează

*Există multe basme în care o prințesă foarte serioasă este cucerită de cel care o face să râdă – adică o eliberează emoțional. Asta se întâmplă frecvent atunci când eroul face ca niște persoane care în mod normal inspiră respect să arate ridicol. De exemplu, în povestea Fraților Grimm *Gâsca de aur*, Prostănacul, cel mai mic dintre cei trei fii, primește o găscă cu pene de aur, pentru că dăduse dovadă de bunătate față de un pitic. Lăcomia îi face pe mulți să încerce să smulgă o pană, dar din cauza asta primul rămâne agățat de găscă, următorul de acesta, iar ceilalți unul de altul. În final, chiar și un pastor și un paraclicer rămân astfel agățați și trebuie să alerge după Prostănac și găsca lui. Arată atât de ridicol, încât la vederea procesiunii prințesa râde.

realizarea artistică și, odată cu ea, cea mai înaltă reușită umană. Pentru a o cuceri pe prințesă, puterea bățului și toată simbolistica lui sexuală nu sunt suficiente. Puterea bățului (potența sexuală) trebuie controlată, așa cum o sugerează cele trei nopți inactive în pat. Prin acest comportament, Jack își demonstrează autocontrolul; și astfel nu mai trebuie să-și expună public masculinitatea falică; el nu vrea să-și cucerească prințesa impunându-se datorită forței mării. Subjugarea animalelor sălbatice demonstrează că Jack își folosește forțele pentru a controla acele tendințe inferioare – ferocitatea leului și tigrlui, iresponsabilitatea și neastâmpărul lui care duseseră la înmulțirea datoriilor tatălui – și devine demn de prințesă și regatul ei. Prințesa înțelege asta. La început, Jack a făcut-o doar să râdă, dar în final, după ce și-a dovedit nu numai puterea (sexuală) dar și autocontrolul (sexual), ea îl recunoaște ca fiind bărbatul potrivit cu care poate să fie fericită și să aibă mulți copii*.

Jack și chilipirurile începe prin autoafirmarea falică adolescentină („Scoală-te, băț, și la treabă!”) și se termină cu maturitatea socială și personală, odată cu dobândirea autocontrolului și a aprecierii lucrurilor superioare din viață. Mult mai cunoscuta *Jack și vrejul de fasole* începe și se termină mult mai devreme în procesul de dezvoltare a sexualității masculine. Dacă pierderea plăcerii infantile este abia

*Povestea Fraților Grimm *Corbul* poate servi drept comparație în sprijinul ideii că manifestarea de trei ori a autocontrolului asupra tendințelor instinctuale demonstrează maturitate sexuală, iar absența lui indică o imaturitate care stă în calea cuceririi dragostei adevărate. Spre deosebire de Jack, eroul din *Corbul*, în loc să-și controleze pofta de mâncare, băutura și somn, cedează de trei ori tentației, acceptând zicala femeii în vârstă: „O dată e ca niciodată” – adică nu contează –, ceea ce arată imaturitatea lui morală. Astfel o pierde pe prințesă. În cele din urmă o cucerește, dar numai după ce s-a supus mai multor corvezi care îl maturizează.

sugerată în prima poveste prin necesitatea de a vinde vacile, ea devine motivul central din *Jack și vrejul de fasole*. Ni se spune că buna vacă Milky White (Albă-ca-Laptele), care până atunci întreținuse mama și copilul, a încetat deodată să mai dea lapte. Astfel începe izgonirea din paradisul infantil; continuă cu persiflarea lui Jack de către mamă datorită credinței lui în forța magică a semințelor. Vrejul falic îi permite lui Jack să se implice într-un conflict oedipian cu căpcăunul pe care îl înfrânge mulțumită mamei oedipiene care îl apără împotriva propriului ei soț. Jack renunță la credința în puterile magice ale autoafirmării falice prin tăierea vrejului; asta îi deschide calea unei dezvoltări mature a masculinității. Așadar, cele două versiuni ale basmului aco-peră, împreună, întreaga dezvoltare masculină.

Prima etapă a copilăriei se încheie când credința într-o rezervă nesfârșită de dragoste și hrană se dovedește o fantezie nerealistă. A doua etapă începe cu o credință la fel de nerealistă în ceea ce corpul copilului, în general, și în special un anumit aspect al lui – organele sexuale de care începe să fie conștient – pot face pentru el. Așa cum, atunci când era bebeluș, sânul mamei simboliza tot ceea ce voia copilul de la viață și se părea că va primi mereu, tot așa acum propriul corp, inclusiv organele genitale, vor deveni cea mai mare sursă de satisfacție pentru copil, sau cel puțin așa vrea el să creadă. Acest lucru este la fel de adevărat și pentru băieți, și pentru fete; de aceea *Jack și vrejul de fasole* este populară printre copiii de ambele sexe. Sfârșitul copilăriei, așa cum am mai spus-o, este atins atunci când se renunță la astfel de vise de glorie, iar autoafirmarea, chiar și împotriva unui părinte, devine ordinea zilei.

Orice copil poate înțelege ușor sensul inconștient al dramei apărute când o vacă bună ca Milky White, care

până atunci furnizase tot ce era necesar, încetează brusc să mai dea lapte. Asta îi trezește copilului amintiri confuze despre perioada când, prin înțârcare, a încetat să mai primească laptele mamei. E momentul când mama îi cere copilului să învețe să se mulțumească cu ceea ce îi poate furniza lumea exterioară. Acest fapt e simbolizat în basm de mama care îl trimite pe Jack în lume să se descurce (să vândă vaca și să obțină niște bani), pentru a putea supraviețui. Dar credința lui Jack în fapte magice nu l-a pregătit să se confrunte cu lumea într-o manieră realistă.

Dacă până acum mama (vaca, în metafora basmului) a furnizat toate cele necesare, de-acum încolo n-o mai face, iar copilul se va întoarce în mod natural către tată – reprezentat în poveste prin bărbatul întâlnit pe drum –, așteptând ca acesta să-i ofere ca prin magie tot ce îi trebuie. Privat de proviziile „magice” care îi fuseseră asigurate până atunci și pe care le credea „dreptul” lui incontestabil, Jack e mai mult decât dispus să dea vaca pe orice promisiune de rezolvare magică a impasului de viață în care se găsește.

Nu numai mama îi spune lui Jack să vândă vaca pentru că nu mai produce lapte; chiar și Jack vrea să scape de vaca acum nefolositoare, care îl dezamăgește. Dacă mama-surogat, sub forma lui Milky White, îl privează de ce are nevoie el și dacă se impune remediarea situației, atunci Jack nu va accepta în schimbul vacii ceea ce dorește mama lui, ci ceea ce se pare lui mai dezirabil.

A fi trimis în lume să te descurci înseamnă sfârșitul primilor ani ai copilăriei. Copilul trebuie să demareze procesul lung și dificil de transformare într-un adult. Primul pas în această direcție îl constituie renunțarea la soluțiile orale pentru problemele vieții. Dependența orală trebuie înlocuită cu ceea ce copilul poate face pentru el însuși, din

proprie inițiativă. În *Jack și chilipirurile*, eroului îi sunt înmăunate toate cele trei obiecte magice și numai prin intermediul lor își va câștiga independența; aceste obiecte fac totul pentru el. Singura lui contribuție, chiar dacă demonstrează autocontrolul său, este una destul de pasivă: nu face nimic în pat cu prițesa. Când e aruncat în groapă cu animalele sălbatice, nu e salvat de curajul sau inteligența sa, ci de puterea magică a bățului.

Lucrurile stau cu totul altfel în *Jack și vrejul de fasole*. Povestea ne spune că, deși încrederea în magie ne poate ajuta în îndrăzneala de a ne confrunța cu lumea pe cont propriu, în cele din urmă va trebui să preluăm inițiativa și să fim gata să ne supunem riscurilor implicate de controlul asupra propriei vieți. Când Jack primește semințele magice, el se cățăra pe vrej din proprie inițiativă, nu pentru că i-a sugerat-o cineva. Cățărându-se, Jack se folosește cu dibăcie de însușirile lui fizice și își riscă de trei ori viața pentru a ajunge în posesia obiectelor magice. La sfârșit retează vrejul de fasole și astfel își asigură posesia obiectelor magice pe care le obținuse prin iscusință.

Renunțarea la dependența orală este acceptabilă numai dacă un copil poate găsi siguranța de care are nevoie într-o credință realistă – sau, mai probabil, într-una fantastic exagerată – în ceea ce corpul și organele lui vor face pentru el. Dar copilul nu vede în sexualitate ceva bazat pe o relație între un bărbat și o femeie, ci ceva ce poate realiza de unul singur. Dezamăgit de mama sa, un băiat nu este gata să accepte ideea că, pentru a-și afirma masculinitatea, are nevoie de o femeie. Fără o astfel de credință (nerealistă) în sine, un copil nu este în stare să se confrunte cu lumea. Povestea ne spune că Jack a căutat de lucru, dar n-a fost în stare să găsească nimic; nu poate să se descurce într-un mod

realist; cel care îi dă semințele magice înțelege acest lucru, deși mama lui nu înțelege. Numai încrederea în ceea ce propriul său corp – sau, mai precis, sexualitatea lui incipientă – poate realiza pentru el îi permite copilului să renunțe la satisfacția orală; acesta e un alt motiv pentru care Jack este gata să schimbe vaca pe niște semințe.

Dacă mama ar accepta dorința lui Jack de a crede că semințele și ceea ce va crește din ele sunt la fel de valoroase acum ca laptele de vacă în trecut, atunci Jack ar avea mai puțină nevoie să recurgă la satisfacții fantasmatiche, cum ar fi credința în magicele puteri falice simbolizate de uriașul vrej de fasole. În loc să aprobe prima manifestare de independență și de inițiativă a lui Jack – schimbarea vacii pe semințe –, mama îl ridiculizează pentru ce a făcut, se înfurie, îl bate și, ceea ce e mai rău, recurge la vechiul obicei de interdicere a satisfacției orale: drept pedeapsă pentru că a luat inițiativa, Jack e trimis la culcare în camera lui fără să i se dea de mâncare.

Acolo, în timp ce stă în pat, pentru că realitatea s-a dovedit a fi atât de dezamăgitoare, satisfacerea fanteziei trece în prim-plan. Subtilitatea psihologică a basmelor care conferă celor relatate o aură de adevăr se manifestă din nou prin faptul că semințele cresc și se transformă într-un vrej uriaș *în timpul nopții*. În timpul zilei, nici un copil normal nu și-ar putea exagera într-un mod atât de fantastic speranțele pe care masculinitatea sa nou descoperită le stărnește în el. Dar noaptea, în vis, aceasta îi apare în imagini extravagante, ca vrejul pe care se va cățăra spre porțile raiului. Povestea ne spune că, atunci când se trezește Jack, camera este parțial întunecată, pentru că vrejul împiedică să treacă lumina. Alt indiciu că tot ceea ce se întâmplă – cățărarea lui Jack pe vrej la cer, întâlnirea cu căpcăunul

etc. – nu e decât un vis, care-i dă speranțe pentru faptele mărețe pe care le va realiza.

Creșterea fantastică a semințelor magice în timpul nopții este înțeleasă de copii ca simbol al potenței miraculoase și al satisfacțiilor pe care dezvoltarea sexuală a lui Jack le poate genera: faza falică o înlocuiește pe cea orală; vrejul de fasole a înlocuit-o pe Milky White. Pe acest vrej copilul se va urca în cer pentru a duce o existență superioară.

Dar, avertizează povestea, acest lucru nu se întâmplă fără a trece prin mari primejdii. A rămâne în faza falică nu prezintă un mare progres față de fixația orală. Numai atunci când relativa independență dobândită datorită noii dezvoltări sociale și sexuale este folosită pentru a rezolva vechile probleme oedipiene va fi posibil adevăratul progres uman. Iată deci motivul periculoasei întâlniri între Jack și căpcăun, tatăl oedipian. Dar Jack e ajutat și de soția căpcăunului, fără de care ar fi distrus de acesta. În *Jack și vrejul de fasole*, nesiguranța lui Jack în forța masculină nou descoperită e ilustrată de „regresiile” lui în oralitate ori de câte ori se simte amenințat: se ascunde de două ori în cuptor și în cele din urmă într-un cazan. Imaturitatea lui este sugerată și de furtul obiectelor magice aflate în posesia căpcăunului, scăpând de fiecare dată deoarece căpcăunul doarme^{*}. Lipsa esențială de încredere a lui Jack în masculinitatea nou dobândită este indicată de faptul că o roagă pe soția căpcăunului să-i dea ceva de mâncare, pentru că îi este atât de foame.

^{*} Cât de diferit este comportamentul lui Jack în *Jack și chilipirurile*, unde are încredere în forța sa nou dobândită. Nu se ascunde și nu obține lucruri prin vicleșug; dimpotrivă, când se află într-o situație periculoasă, fie cu tatăl său, cu rivalii la mâna prințesei sau cu fiarele sălbatice, folosește pe față puterea bățului pentru a-și atinge scopul.

Într-o manieră caracteristică basmelor, povestea descrie stadiile de dezvoltare prin care trebuie să treacă băiatul pentru a deveni o ființă umană independentă și ne arată cum acest lucru este posibil, chiar plăcut, în ciuda tuturor pericolelor, și foarte avantajos. Renunțarea la satisfacția orală – sau, mai degrabă, faptul că a fost forțat să facă asta – și înlocuirea ei cu satisfacția falică drept soluție la toate problemele vieții nu sunt suficiente: copilul trebuie să adauge la acestea, pas cu pas, valori superioare celor obținute deja. Înainte ca asta să fie posibil, se impune rezolvarea problemei oedipiene care constă într-o mare dezamăgire provocată de mama sa și implică o competiție intensă cu tatăl și gelozia acestuia. Băiatul nu are încă destulă încredere în tată pentru a se confrunta direct cu el. Pentru a putea face față dificultăților din această perioadă, băiatul are nevoie de înțelegerea mamei: numai datorită faptului că soția căpcăunului îl protejează și îl ascunde reușește Jack să dobândească puterea căpcăunului-tată.

În prima incursiune, Jack fură un sac plin cu bani de aur. Asta le procură lui și mamei resursele necesare traiului, dar în cele din urmă banii se duc. Așa că Jack pleacă într-o altă expediție, numai că de data aceasta e conștient că își riscă viața^{*}.

^{*} La un anumit nivel, cățărarea pe vrejul de fasole nu simbolizează doar puterea „magică” a falusului de a se ridica, dar și sentimentele băiatului în privința masturbării. Copilul care se masturbează trăiește cu teama că, dacă va fi prins, va suferi o pedeapsă teribilă, așa cum e simbolizată de căpcăunul care l-ar ucide dacă și-ar da seama ce pune la cale Jack. Dar, în același timp, copilul simte că, masturbându-se, „fură” o parte din puterea părinților. Copilul care, la nivel inconstient, înțelege acest sens al poveștii simte o ușurare văzând că anxietățile legate de masturbare sunt nejustificate. Incursiunea lui „falică” în lumea căpcăunilor uriași

În a doua incursiune, Jack pune mâna pe găina care face ouă de aur: a învățat că proviziile se termină dacă nu le poate furniza continuu sau dacă nu le produce cineva pentru el. Cu găina Jack ar putea fi mulțumit, din moment ce toate nevoile fizice vor fi permanent satisfăcute. Așadar nu necesitatea motivează ultima incursiune a lui Jack, ci dorința de a îndrăzni și de a se aventura – dorința de a găsi ceva mai presus de bunurile materiale. Astfel, Jack pune mâna pe harpa de aur care simbolizează frumosul, arta, lucrurile elevate din viață. Este o consecință a ultimei experiențe de creștere, când Jack înțelege că nu ajunge să te bazezi pe miraculos pentru a rezolva problemele vieții.

Atingând umanitatea deplină, dorind și obținând ceea ce reprezintă harpa, el e obligat să-și dea seama (după ce căpcăunul e cât pe ce să-l ucidă) că, dacă va continua să se bazeze pe soluții magice, într-o bună zi va fi distrus. În timp ce căpcăunul îl urmărește în jos pe vrej, Jack își strigă mama să ia toporul și să taie vrejul de fasole. Mama vine cu toporul, dar înmărmurește de frică atunci când vede

adulți nu numai că nu duce la distrugerea lui, dar îi procură avantaje de care se poate bucura permanent.

Avem aici un alt exemplu de basm care îi permite copilului să înțeleagă și să fie ajutat la nivel inconștient fără a fi necesar ca el să conștientizeze mesajul poveștii. Basmul reprezintă în imagini ceea ce se petrece în inconștientul sau preconștientul copilului: cum trezirea sexualității în el i se pare un miracol care are loc în întunericul nopții sau în vise. Cățărarea pe vrej și ceea ce simbolizează ea provoacă anxietatea că în finalul experienței lui va fi distrus pentru că a îndrăznit. Copilul se teme că dorința de a deveni activ sexual echivalează cu furtul puterii și prerogativelor părintești, motiv pentru care acest lucru nu poate avea loc decât pe furiș, când adulții nu sunt capabili să vadă ce se întâmplă. După ce povestea a personificat aceste anxietăți, îl asigură pe copil că finalul va fi unul fericit.

picioarele uriașe ale căpcăunului care coboară pe vrej; este incapabilă să se confrunte cu obiecte falice. La alt nivel, înmărmurirea ei semnifică faptul că, deși o mamă își protejează băiatul de pericolele pe care le implică năzuința lui spre bărbăție – așa cum a procedat soția căpcăunului ascunzându-l pe Jack –, ea nu o poate obține în locul lui; numai băiatul poate face asta. Jack înhață toporul și retează vrejul de fasole, iar căpcăunul moare prăbușindu-se. Reușind acest lucru, Jack se debarasează de tatăl perceput la nivel oral: căpcăunul gelos care vrea să-l devoreze.

Dar tăierea vrejului de fasole îl eliberează pe Jack nu numai de imaginea tatălui văzut ca un căpcăun distructiv și devorator, ci și de credința în puterea magică a falusului ca mijloc de procurare a satisfacțiilor în viață. Lovind vrejul cu toporul, Jack renunță la soluțiile magice; el devine „bărbat”. Nu va mai fura de la alții, dar nici nu va mai trăi cu teama mortală de căpcăuni și nu se va mai bizui pe mamă pentru a-l ascunde în cuptor (regresând la oralitate).

La sfârșitul poveștii *Jack și vrejul de fasole*, Jack este gata să renunțe la fantasmele falice și oedipiene pentru a încerca să trăiască în realitate, atât cât poate un băiat de vârsta lui. În următorul stadiu al dezvoltării sale nu va mai încerca să ia prin vicleșug bunurile tatălui în timp ce acesta doarme, nici să-și imagineze că o mamă-surogat își va trăda bărbatul de dragul lui, ci va fi pregătit să lupte deschis pentru a-și afirma ascendentul social și sexual. În acest moment începe *Jack și chilipirurile*, în care îl vom urmări pe erou ajungând la maturitate.

Acest basm, ca multe altele, îi poate învăța multe pe părinți, așa cum îi ajută pe copii să crească. Le spune mamele lor de ce au nevoie băieții ca să-și rezolve problemele

oedipiene: o mamă trebuie să accepte îndrăzneala masculină a băiatului și să-l protejeze de pericolele inerente afirmării masculinității, în special atunci când se confruntă cu tatăl lui.

Mama din *Jack și vrejul de fasole* își dezamăgește fiul pentru că, în loc să-i sprijine masculinitatea în plină dezvoltare, i-o neagă. Părintele de sex opus are datoria de a încuraja dezvoltarea sexuală a copilului la pubertate, în special atunci când își propune să atingă niște scopuri și performanțe în lumea din afara casei. Mama lui Jack, care crede că fiul ei e nesăbuit pentru că a făcut un asemenea schimb păgubos, dovedește ea însăși nesăbuintă pentru că nu este capabilă să observe transformarea din copil în adolescent a fiului ei. Dacă s-ar fi întâmplat cum și-ar fi dorit ea, Jack ar fi rămas un băiat imatur și nici el, nici ea n-ar fi scăpat de sărăcie. Motivată de masculinitatea care se trezește în el și fără să se descurajeze pentru că mama sa îl subestimează, Jack dobândește o mare avere datorită acțiunilor lui curajoase. Această poveste ne învață – ca multe alte basme, precum *Cele trei graiuri* – că marea greșală a părinților constă în lipsa unei reacții pozitive la diversele probleme apărute în maturizarea personală, socială și sexuală a copilului.

Conflictul oedipian al băiatului din basm este în mod convenabil exteriorizat în două personaje foarte îndepărtate care există undeva într-un castel din cer: căpcăunul și soția lui. Mulți copii trec prin această experiență, căci în majoritatea timpului tatăl – asemeni căpcăunului din basm – este plecat de acasă, iar mama și copilul se simt foarte bine împreună, asemeni lui Jack și soției căpcăunului. Apoi, brusc, tatăl se întoarce acasă, cere de mâncare și îi strică toată dispoziția copilului care nu e văzut cu ochi buni de tată. Când copilului nu i se dă sentimentul că tatăl

se bucură să-l aibă în preajmă, îi va fi teamă de ceea ce și-a imaginat cât timp tatăl era plecat, pentru că acesta nu a fost inclus în fantezia lui. Deoarece copilul vrea să-i ia tatălui cele mai prețioase posesiuni, este normal să-i fie teamă că va fi distrus de represalii.

Date fiind toate pericolele regresiei la oralitate, iată un alt mesaj implicit al poveștii lui Jack: nu a fost chiar atât de rău că Milky White a încetat să mai dea lapte. Dacă nu s-ar fi întâmplat așa, Jack n-ar fi căpătat semințele din care avea să crească vrejul de fasole. Oralitatea nu doar ne susține: când ne agățăm prea mult de ea, ne împiedică dezvoltarea; chiar ne distruge, precum căpcăunul fixat în oralitate. Oralitatea poate fi abandonată în schimbul masculinității, dacă mama aprobă transformarea și continuă să fie protectoare. Soția căpcăunului îl ascunde pe Jack într-un loc sigur, asemeni pântecului mamei care l-a ferit la începutul vieții de toate pericolele. O regresie atât de scurtă într-un alt stadiu de dezvoltare îi asigură băiatului siguranța și tăria necesare următorului pas spre independență și autoafirmare. Îi permite băiatului să se bucure pe deplin de avantajele fazei falice în care intră. Iar dacă sacul cu aur și, chiar mai mult, găina cu ouă de aur reprezintă ideile anale de posesiune, povestea ne asigură că băiatul nu va rămâne prizonierul stadiului anal de dezvoltare: curând își va da seama că trebuie să sublimeze aceste concepții primitive și să nu se mai mulțumească cu ele. Atunci nu va accepta nimic altceva decât harpa de aur și ceea ce simbolizează ea*.

* Din nefericire, *Jack și vrejul de fasole* este deseori retipărită într-o formă care conține multe modificări și adăugiri, majoritatea rezultatul unor eforturi de a oferi o justificare morală pentru jefuirea uriașului de către Jack. Însă aceste modificări distrug impactul poetic al poveștii și îi răpesc sensul psihologic profund. Într-una dintre aceste variante

REGINA GELOASĂ DIN ALBĂ-CA-ZĂPADA ȘI MITUL LUI OEDIP

Din moment ce basmele abordează imaginativ cele mai importante teme din viața noastră, nu e surprinzător că majoritatea se concentrează într-un fel sau altul pe problemele oedipiene. Însă basmele analizate până acum s-au referit în principal la problemele copilului, și nu ale părintelui. În realitate, așa cum relația copilului cu părintele este plină de probleme, la fel este și cea a părintelui cu copilul, astfel că multe basme abordează și problemele

modificate, o zână îi spune lui Jack că obiectele magice și castelul îi aparținuseră cândva tatălui lui Jack, iar uriașul le luase după ce îl omorâse; și că, prin urmare, Jack este îndreptățit să-l ucidă pe uriaș și să intre în posesia obiectelor magice. Ceea ce transformă tot ce i se întâmplă lui Jack într-o poveste modernă despre răzbunare, nu una despre dobândirea bărbăției.

În versiunea originală, *Jack și vrejul de fasole* este odiseea unui băiat care se străduie să-și câștige independența față de mamă, care nu are o părere bună despre el, și înfruptă fapte mărețe de unul singur. În versiunea trunchiată, Jack nu face decât ceea ce îi ordonă o altă persoană feminină mai în vârstă, zâna.

Un ultim exemplu despre cum cei care cred că îmbunătățesc un basm tradițional de fapt reușesc opusul. În ambele versiuni, când Jack pune mâna pe harpa fermecată, aceasta strigă „Stăpâne, stăpâne“, trezindu-l pe căpcăun, care îl fugărește pe Jack cu intenția de a-l uci. Este conform logicii basmului ca o harpă vorbitoare să-și trezească stăpânul de drept atunci când este furată. Dar ce poate să creadă un copil despre o harpă fermecată furată de la stăpânul ei ucis cu cruzime, care, în momentul în care este pe cale de a fi recuperată de fiul stăpânului, îl avertizează pe căpcăunul hoț și criminal? Modificarea unor asemenea detalii privează povestea de impactul ei magic, așa cum privează și obiectele magice – și tot ceea ce se petrece în poveste – de sensul magic al reprezentărilor externe ale proceselor interioare.

oedipiene ale părinților. În timp ce copilul este încurajat să creadă că este absolut capabil să găsească o cale de depășire a dificultăților oedipiene, părintele este avertizat asupra consecințelor dezastruoase pe care le riscă dacă își permite să se complacă în ele¹.

În *Jack și vrejul de fasole* apare o mamă care nu e pregătită să-i îngăduie fiului să devină independent. *Albă-ca-Zăpada* ne spune cum un părinte – regina – e distrus de gelozia stărnită de copilul care, crescând, îl depășește. În tragedia greacă a lui Oedip, care este distrus de complicații oedipiene, nu doar mama sa, Iocasta, este ucisă, dar primul care cade este tatăl, Laios, a cărui teamă că fiul îi poate lua locul declanșează tragedia în care vor sfârși cu toții. Frica reginei că *Albă-ca-Zăpada* o va întrece este tema acestui basm care poartă numele copilului năpăstuit, ca și povestea lui Oedip. De aceea ar fi util să rezumăm acest mit faimos care, datorită scrierilor psihanalitice, a devenit metafora prin care ne referim la o anumită constelație emoțională din cadrul familiei, care poate da naștere celor mai grave obstacole în calea maturizării și integrării pozitive a unei persoane; dar care, pe de altă parte, constituie sursa potențială pentru cea mai fructuoasă desăvârșire a personalității.

În general, cu cât o persoană a fost mai puțin capabilă să-și rezolve sentimentele oedipiene într-un mod constructiv, cu atât mai mare este pericolul să fie afectată de ele atunci când devine părinte. Bărbatul devenit părinte, care n-a reușit să integreze în procesul de maturizare dorința

¹ La fel ca în cazul dorințelor, basmul înțelege pe deplin că un copil nu poate evita să fie expus tentațiilor oedipiene, prin urmare nu este pedepsit dacă acționează sub influența lor. Însă părintele care își permite să direcționeze problemele *lui* oedipiene asupra copilului suferă grav pentru asta.

infantilă de a-și poseda mama și frica irațională față de tată, foarte probabil va deveni anxios, văzându-și fiul ca un rival, și chiar poate acționa distructiv mânat de această frică, după cum se spune că a făcut regele Laios. Și nici inconștientul copilului nu rămâne neafectat de asemenea sentimente nutrite de un părinte dacă ele intervin în relația cu copilul. Basmul îi permite unui copil să înțeleagă nu numai că el este gelos pe părinte, dar și că părintele poate avea sentimente paralele – o introspecție care poate ajuta la construirea unei punți peste prăpastia dintre părinte și copil și totodată poate permite abordarea constructivă a unor dificultăți de relaționare care altfel ar fi imposibil de rezolvat. Chiar mai important este faptul că basmul îl asigură pe copil că nu are de ce să-i fie frică de gelozia părintelui, acolo unde ea există, pentru că va reuși să supraviețuiască indiferent de complicațiile create temporar de astfel de sentimente.

Basmele nu ne spun *de ce* un părinte nu este uneori capabil să se bucure de faptul că propriul său copil crește și îl depășește, ci devine gelos pe el. Nu știm de ce regina din *Albă-ca-Zăpada* nu poate să îmbătrânească în liniște și să se bucure văzând cum înflorește frumusețea fiicei, dar trebuie să se fi întâmplat ceva în trecutul care a făcut-o vulnerabilă, încât urăște copilul pe care ar trebui să-l iubească. Felul în care o serie de generații pot explica frica unui părinte față de copilul lui este ilustrat în ciclul de mituri în centrul căruia se află povestea lui Oedip⁶¹.

Acest ciclu mitic se încheie cu *Cei șapte împotriva Tebei* și începe cu Tantal, un prieten al zeilor care a vrut să le pună la încercare omnisciența ucigându-și fiul, Pelops, și servindu-l zeilor la cină. (Regina din *Albă-ca-Zăpada* poruncește ca fiica ei să fie ucisă, mâncând apoi ceea ce crede a fi o bucată din corpul Albei-ca-Zăpada.) Mitul ne spune

că vanitatea l-a motivat pe Tantal să comită odioasa faptă și tot vanitatea o împinge pe regină să comită răutățile ei. Ea vrea să rămână veșnic frumoasă și este pedepsită să danseze până la moarte în niște pantofi încinși. Tantal, care a încercat să-i păcălească pe zei oferindu-le corpul fiului său drept hrană, va suferi veșnic în Hades, ispitit permanent să-și satisfacă setea și foamea cu apa și fructele care par la îndemână, dar care se retrag ori de câte ori încearcă să le apuce. Așadar, atât în mit cât și în basme, pedeapsa este pe măsura crimei.

De asemenea, în ambele narațiuni moartea nu înseamnă neapărat sfârșitul vieții, căci Pelops este readus la viață de către zei, iar Albă-ca-Zăpada își recapătă cunoștința. Moartea e mai degrabă simbolul dorinței ca acea persoană să dispară – tot așa cum copilul oedipian nu vrea ca părintele-rival să moară, doar să fie îndepărtat din cale pentru a capta întreaga atenție a celui alt părinte. Oricât ar fi dorit dispariția părintelui la un moment dat, copilul se așteaptă ca în momentul următor părintele să fie în viață, și în serviciul lui. În mod similar, într-un basm o persoană e transformată în stană de piatră la un moment dat, apoi revine la viață.

Tantal era un părinte gata să riște viața fiului pentru a-și satisface vanitatea, ceea ce a dus la distrugerea lui și a fiului său. După ce a fost folosit astfel de tată, Pelops va omori un alt tată pentru a-și atinge scopul. Regele Enomaos din Elis dorea să-și păstreze fiica, Hipodamia, doar pentru el și atunci a pus la punct o stratagemă prin care își deghiza această dorință și în același timp se asigura că fiica lui nu-l va părăsi niciodată. Fiecare pețitor trebuia să concureze cu regele Enomaos într-o întrecere cu carele de război; dacă pețitorul ar fi câștigat, atunci o putea lua de soție pe

Hipodamia; dacă pierdea, regele câștiga dreptul să-l ucidă, ceea ce făcea de fiecare dată. Pelops înlocuiește osiile de alamă ale carului regal de război cu unele de ceară și astfel câștigă concursul în care regele își află sfârșitul.

Până acum mitul arată cum consecințele sunt la fel de tragice atunci când un tată se folosește de fiu pentru propriile planuri sau când un tată, din atașament oedipian față de fiica lui, încearcă s-o priveze de o viață a ei, iar pe pețitori de viață în general. În continuare, mitul vorbește despre consecințele teribile ale rivalității „oedipiene” dintre frați. Pelops avea doi fii legitimi, Atreu și Tiest. Din invidie, Tiest, cel mai tânăr, îi fură lui Atreu berbecul cu lână de aur. Drept represalii, Atreu îi înjunghie pe cei doi fii ai lui Tiest și i-i servește acestuia la masă cu ocazia unui mare banchet.

Aceasta nu era singura situație de rivalitate dintre frați în casa lui Pelops, care mai avea și un fiu nelegitim, Chrisipos. Laios, tatăl lui Oedip, era unul dintre tinerii protejați la curtea lui Pelops. În ciuda generozității care i se arată, Laios îl răpește – sau îl siluiește – pe Chrisipos. Presupunem că Laios a comis crima din gelozie, Chrisipos fiind preferatul lui Pelops. Ca pedeapsă a unei rivalități atât de fâțișe, oracolul din Delfi îi spune lui Laios că va fi ucis de propriul său fiu. Așa cum Tantal l-a distrus sau a încercat să-l distrugă pe Pelops, fiul său, și cum Pelops a pus la cale moartea socrului, Enomaos, tot așa Oedip își va omori tatăl, pe Laios. În cursul normal al evenimentelor, orice fiu își înlocuiește tatăl – așa că am putea considera că toate aceste povești vorbesc despre dorința fiului de a acționa astfel și despre încercarea tatălui de a-l împiedica. Însă acest mit arată că manifestările oedipiane din partea taților le preced pe cele ale copiilor.

Pentru a-l împiedica pe Oedip să-l ucidă, Laios poruncește ca la naștere să-i fie străpunse gleznele fiului pentru a-i lega un picior de celălalt. Apoi Laios îi ordonă unui cioban să-l ia pe pruncul Oedip și să-l abandoneze în sălbăticie, ca să moară. Dar ciobanului – asemeni vânătorului din *Albă-ca-Zăpada* – i se face milă de copil. Îl duce la regele lui, care îl crește ca pe propriul său fiu.

Tânăr fiind, Oedip consultă oracolul de la Delfi și i se spune că își va omori tatăl și se va căsători cu mama sa. Crezând că perechea regală care-l crescuse sunt părinții lui, Oedip nu se mai întoarce acasă, ci pleacă în pribegie pentru a preveni o asemenea oroare. Ajuns la o răscruce, Oedip îl ucide pe Laios fără să știe că e vorba de tatăl său. În peregrinările lui, Oedip ajunge la Teba, rezolvă enigma sfinxului și astfel salvează cetatea. Ca recompensă, Oedip se căsătorește cu regina – mama lui văduvă, Iocasta. Astfel, fiul îl înlocuiește pe tată ca rege și soț; se îndrăgostește de mamă, iar mama are relații sexuale cu fiul. Când adevărul iese în cele din urmă la iveală, Iocasta se sinucide, iar Oedip își scoate ochii, ca pedeapsă pentru că nu a văzut ce însemnau faptele lui.

Dar tragica poveste nu se sfârșește aici. Fiii gemeni ai lui Oedip, Eteocle și Polinice, nu-l sprijină în nenorocirea lui, doar Antigona, fiica lui, rămâne cu el și-l ajută. Timpul trece și, în războiul celor șapte contra Tebei, Eteocle și Polinice se ucid unul pe celălalt în timpul luptei. Antigona îl înmormântează pe Polinice, în ciuda ordinelor regelui Creon, și plătește cu viața pentru asta. Nu numai rivalitatea între frați este devastatoare, cum o demonstrează soarta celor doi, dar și atașamentul intens față de frate este la fel de fatal, după cum ne dăm seama din soarta Antigonei.

Să recapitulăm relațiile letale din aceste mituri: în loc să-și iubească fiul, Tantal îl sacrifică pentru orgoliul său;

la fel procedează Laios cu Oedip; ambii părinți sfârșesc prin a fi distruși. Enomaos moare pentru că încearcă să-și păstreze fiica doar pentru el, la fel și Iocasta, care se atașează prea mult de fiul său: dragostea sexuală față de copilul de sex opus este la fel de distructivă ca frica agresivă a părintelui că va fi înlocuit și depășit de copilul de același sex. Uciderea părintelui de același sex va duce la pierzania lui Oedip, ca și în cazul celor doi fii gemeni ai săi, care îl abandonează în suferință. Rivalitatea dintre frați îi ucide pe fiii lui Oedip. Antigona, care nu-și trădează tatăl, ci, din contră, împărtășește cu el nenorocirea, moare din cauza devotamentului prea mare pentru fratele ei.

Și totuși, nici asta nu pune capăt poveștii. Creon, care, ca rege, o condamnă pe Antigona la moarte, o face împotriva dorinței fiul său, Hemon, care este îndrăgostit de Antigona. Distrugând-o pe Antigona, Creon își distruge fiul; încă o dată, avem aici un tată care nu poate renunța să dirijeze viața fiului. Hemon, deznădăjduit de moartea Antigonei, încearcă să-și omoare tatăl, iar după ce eșuează se sinucide; la fel face și mama lui, soția lui Creon, în urma morții fiului ei. Singura supraviețuitoare a familiei lui Oedip este Ismena, sora Antigonei, care nu s-a atașat prea tare de nici unul dintre părinți, nici de frații ei și nici un membru al familiei imediate nu a avut vreo relație strânsă cu ea. Conform mitului, nu pare să existe scăpare: oricine rămâne prea implicat într-o relație „oedipiană”, fie din întâmplare, fie ca urmare a propriilor sale dorințe, va fi distrus.

Aproape toate tipurile de atașament incestuos apar în acest ciclu mitic, după cum sunt sugerate și în basme. Dar în basm povestea eroului arată cum aceste relații infantile potențial distructive pot fi, și sunt, integrate în procesul de dezvoltare. În mit, dificultățile oedipiene sunt traduse în

fapte și, ca urmare, totul se sfârșește cu distrugerea completă, indiferent dacă relațiile sunt pozitive sau negative. Mesajul este clar: când un părinte nu poate să-și accepte copilul ca atare și să fie mulțumit că va fi în cele din urmă înlocuit de acesta, se ajunge la cele mai mari tragedii. Numai acceptarea copilului în calitate de copil – nu ca rival sau ca obiect al dragostei sexuale – favorizează relații sănătoase între părinți și copii sau între frați.

Basmul și acest mit clasic prezintă foarte diferit relațiile oedipiene și consecințele acestora. În ciuda geloziei mamei vitrege, Albă-ca-Zăpada nu numai că supraviețuiește, dar găsește marea fericire, ca și Rapunzel, ai cărei părinți o dăduseră vrăjitoarei pentru că satisfacerea propriilor lor poftes fusese mai importantă decât să-și păstreze fiica și pe care mama adoptivă vrea să o păstreze prea mult timp numai pentru ea. Frumoasa din *Frumoasa și Bestia* este iubită de tatăl ei, iar ea îl iubește la fel de mult. Nici unul dintre ei nu este pedepsit pentru sentimentul reciproc; dimpotrivă, Frumoasa își salvează tatăl și salvează și Bestia, transferând asupra iubitului atașamentul față de tată. Cenușăreasa, departe de a fi distrusă de gelozia surorilor, așa cum se întâmplă cu fiii lui Oedip, iese victorioasă.

Același lucru se întâmplă în toate basmele. Mesajul acestor povești este că dificultățile și complicațiile oedipiene pot părea imposibil de rezolvat, dar lupta cu astfel de complexități emoționale într-o familie îi poate asigura copilului o viață mult mai bună decât a celor care nu se confruntă niciodată cu probleme grave. În mit nu avem de-a face decât cu dificultăți insurmontabile și înfrângeri; în basm există același pericol, dar este depășit cu succes. Nu moarte și distrugere, ci integrare superioară – simbolizată prin victoria asupra dușmanului sau rivalului și prin fericirea

dobândită –, aceasta este răsplata eroului la finalul basmului. Pentru a o câștiga, eroul trece prin experiențe de creștere care oglindesc experiențele necesare pentru dezvoltarea copilului în drum spre maturitate. Asta îi dă copilului curajul de a nu se lăsa descurajat de dificultățile pe care le întâmpină în lupta pentru a deveni el însuși.

ALBĂ-CA-ZĂPADA

Albă-ca-Zăpada este unul dintre cele mai cunoscute basme. Este povestit de secole sub forme variate în toate țările și limbile europene; de acolo a migrat spre alte continente. De cele mai multe ori, povestea are ca titlu doar numele Albei-ca-Zăpada, deși există multe variante^{*}. *Albă-ca-Zăpada și cei șapte pitici*, titlul sub care povestea este acum în general cunoscută, nu e altceva decât o înfrumusețare menită să-i scoată în evidență pe piticii care, nereușind să atingă maturitatea umană, sunt permanent blocați la un nivel pre-oedipian (piticii n-au părinți, nu se căsătoresc și nu vor avea copii) și care nu fac decât să pună în valoare procesele importante care se petrec în *Albă-ca-Zăpada*.

Unele versiuni încep cu: „Un conte și o contesă au trecut cu caleașca pe lângă trei nămeți de zăpadă, ceea ce l-a făcut pe conte să spună: «Mi-aș dori o fată albă ca zăpada». Ceva mai târziu au ajuns în dreptul a trei băltoace pline cu

^{*} De exemplu, o versiune italiană se numește *La Ragazza di Latte e Sangue* (*Fata de lapte și sânge*), titlu care își găsește explicația în faptul în multe variante italiene cele trei picături de sânge ale reginei nu cad pe zăpadă, foarte rară în majoritatea regiunilor Italiei, ci în lapte, pe marmură albă sau chiar pe brânză.

sânge, iar el a spus: «Aș vrea să am o fată roșie-n obraji ca sângele». În cele din urmă, trei corbi negri au zburat pe lângă ei, iar contele a spus că își dorește o fată «cu părul negru ca pana corbului». Au mers mai departe și au întâlnit o fată albă ca zăpada, roșie-n obraji ca sângele și cu un păr negru ca pana corbului; era Albă-ca-Zăpada. Contele îndată a poftit-o să urce în caleașcă și a îndrăgit-o, dar contesei asta nu i-a plăcut și nu se gândea decât cum să scape de ea. Până la urmă a lăsat o mânășă să-i cadă din mână și i-a cerut Albei-ca-Zăpada să o caute; atunci i-a poruncit vizitiului să mâne în mare grabă⁶².

O versiune similară diferă doar prin faptul că cei doi călătoresc într-o pădure și Albă-ca-Zăpada este rugată să coboare pentru a culege un buchet de trandafiri minunați care creșteau într-un luminiș. În timp ce face asta, regina îi poruncește vizitiului să pornească, iar Albă-ca-Zăpada este abandonată⁶².

În aceste variante, contele și contesa, sau regele și regina, sunt de fapt niște părinți transparent deghizați, iar fata atât de admirată de tatăl simbolic și descoperită ca din întâmplare reprezintă o fiică-surogat. Dorințele oedipiene ale tatălui și fiicei și felul în care acestea stârnesc gelozia mamei, determinând-o să-și dorească dispariția fiicei, sunt mult mai clar formulate aici decât în alte două versiuni populare. Actuala formă general acceptată a *Albei-ca-Zăpada* lasă pe seama imaginației noastre complicația oedipiană, preferând să nu ne-o introducă forțat în minte⁶³.

^{*} Unele elemente ale uneia dintre cele mai timpurii versiuni a motivului *Albei-ca-Zăpada* apar în *Tânăra sclavă* de Basile și clarifică faptul că persecutarea eroinei se datorează geloziei mamei, provocată nu doar de frumusețea tinerei, ci și de iubirea reală sau imaginată a soțului mamei pentru fată. Fata, pe nume Lisa, moare temporar atunci

Fie că sunt formulate direct sau numai insinuate, dificultățile oedipiene și rezolvarea lor de către individ sunt esențiale pentru felul în care se constituie personalitatea și relațiile umane. Prin camuflarea situațiilor oedipiene sau prin aluziile fine la posibile complicații, basmele ne permit să tragem propriile noastre concluzii atunci când timpul favorizează o mai bună înțelegere a acestor probleme. Basmele ne învață indirect. În versiunile amintite mai sus, Albă-ca-Zăpada nu este fiica bună, ci fiica adoptivă a contelui și a contesei, deși este profund îndrăgită și dorită de către conte, iar contesa este geloasă pe ea. În bine cunoscuta poveste a Albei-ca-Zăpada, femeia mai vârstnică și geloasă nu este mama fetei, ci mama vitregă, iar persoana pentru a cărei dragoste cele două se află în competiție nu este menționată. Astfel, problemele oedipiene – sursa conflictului din poveste – sunt lăsate pe seama imaginației noastre.

În timp ce, fiziologic vorbind, părinții creează copilul, sosirea acestuia pe lume îi face pe cei doi să devină părinți. Așadar, copilul este cel care creează problemele parentale, iar odată cu acestea apar și ale lui. Basmele încep de obicei atunci când viața copilului a ajuns într-un anume impas.

când un pieptene i se agață în păr. Ca și Albă-ca-Zăpada, e pusă într-un sicriu de cristal în care continuă să crească, iar sicriul crește și el. După șapte ani, unchiul ei pleacă de-acasă. Acest unchi, care i-a devenit fetei tată adoptiv în urma morții mamei ei, este singurul tată pe care l-a avut vreodată, de vreme ce mama fusese fecundată magic de o petală de trandafir pe care o înghițise. Soția unchiului, înnebunită de gelozie deoarece crede că Lisa îi fură iubirea soțului, scutură sicriul până când trupul fetei iese din el; pieptenele cade din păr și ea se trezește. Mama vitregă geloasă o face sclava ei pe fată; de aici titlul poveștii. În final unchiul află că tânăra sclavă este Lisa. O eliberează și își alungă soția care, geloasă pe dragostea lui pentru Lisa, aproape că o distrusese⁶⁴.

În *Hänsel și Gretel* prezența copiilor le creează greutate părinților și din această cauză viața devine problematică pentru copii. În *Albă-ca-Zăpada* nu există dificultăți externe cum ar fi sărăcia, ci relațiile dintre ea și părinți sunt cele care creează situația problematică.

Îndată ce poziția copilului în cadrul familiei devine o problemă pentru el și părinți, începe lupta copilului pentru a scăpa din existența triadică. În acest moment el intră într-o lungă cursă, singuratică, deseori disperată, pentru a se găsi pe sine – o luptă în care ceilalți servesc mai mult drept personaje contrastante cu el, care îi facilitează sau îi îngreuiază travaliul. În unele basme eroul trebuie să cercezeze, să călătorească, să sufere ani întregi de existență singuratică înainte de a fi pregătit să găsească și să salveze o altă persoană și să trăiască împreună cu ea în cadrul unei relații care dă un sens permanent ambelor vieți. În *Albă-ca-Zăpada* anii petrecuți cu piticii reprezintă perioada ei de tulburări, de confruntări cu problemele, de maturizare.

Puține basme îl ajută pe ascultător să distingă atât de clar între principalele faze ale evoluției copilăriei ca *Albă-ca-Zăpada*. Anii pre-oedipieni cei mai timpurii, de totală dependență, aproape că nu sunt pomeniți, ceea ce e valabil pentru majoritatea basmelor. Povestea tratează în special conflictele oedipiene dintre mamă și fiică; copilăria; și în cele din urmă adolescența, punând accentul pe ceea ce constituie o copilărie pozitivă și pe ceea ce este necesar pentru a o depăși cu bine.

În versiunea Fraților Grimm, *Albă-ca-Zăpada* începe astfel: „Odată ca niciodată, în puterea iernii, când fulgii de zăpadă cădeau din cer ca niște pene, o regină stătea lângă o fereastră cu un pervaz negru ca de abanos. Și cum cosea ea așa, privind ninsoarea venită din înalturi, s-a înțepat în

deget cu acul și trei picături de sânge au căzut pe zăpadă. Roșul era atât de frumos pe albul zăpezii, că regina s-a gândit în sinea ei: «Mi-aș dori un copil alb ca zăpada, roșu ca sângele și cu părul negru ca pervazul ferestrei». La puțin timp după aceea a născut o fetiță albă ca zăpada, roșie ca sângele și cu un păr negru ca abanosul, și de aceea au botezat-o Albă-ca-Zăpada... Însă, după ce a adus-o pe lume, regina a murit. La un an de la moartea ei, regele și-a luat altă soție...».

Povestea începe atunci când mama Albei-ca-Zăpada se înțeapă la deget și trei picături de sânge roșu cad în zăpadă. Sunt sugerate aici problemele pe care povestea își propune să le rezolve: inocența sexuală, albul, în contrast cu dorința sexuală simbolizată de sângele roșu. Basmelul îl pregătesc pe copil să accepte ceea ce altfel este cel mai tulburător eveniment: sângerarea sexuală, ca în menstruație și mai târziu în actul sexual, când himenul este rupt. Ascultând primele propoziții din *Albă-ca-Zăpada*, copilul află că o cantitate infimă de sânge – trei picături (trei fiind numărul cel mai mult asociat în inconștient cu sexul⁶⁵) – constituie o precondiție a conceperii unui copil, pentru că numai după această sângerare se naște copilul. Aici, deci, sângerarea (sexuală) este intim legată de un eveniment „fericit”; în urma unor explicații mai detaliate, copilul poate afla că fără sângerare nici un copil – nici chiar el – nu s-ar putea naște.

Deși ni se spune că mama ei a murit la naștere, în primii ani nu i se întâmplă nimic rău Albei-ca-Zăpada, în ciuda faptului că mama e înlocuită de mașteră. Cea din urmă se transformă în „tipică” mașteră de basm numai după ce Albă-ca-Zăpada împlinește șapte ani și începe să se maturizeze. Atunci începe și mama vitregă să se simtă amenințată de Albă-ca-Zăpada, devenind geloasă. Narcisismul mamei

vitrege este demonstrat de faptul că își caută asigurări despre frumusețea ei în oglinda fermecată cu mult înainte ca frumusețea Albei-ca-Zăpada s-o eclipseze pe a ei.

Consultarea oglinzii de către regină în privința valorii – adică a frumuseții – ei repetă vechiul motiv al lui Narcis care se iubea atât de mult pe el însuși, încât a fost distrus de dragostea de sine. Părintele narcisist se simte cel mai amenințat de creșterea copilului, deoarece asta înseamnă că el îmbătrânește. Atâta timp cât copilul este total dependent, el rămâne, ca să spun așa, *parte* din părinte, neamenințând narcisismul părintelui. Dar când copilul începe să se maturizeze este perceput de un astfel de părinte ca o amenințare, cum e cazul reginei din *Albă-ca-Zăpada*.

Narcisismul ocupă un loc considerabil în dezvoltarea unui copil. El trebuie să învețe să depășească treptat această formă de concentrare pe sine. *Albă-ca-Zăpada* atrage atenția asupra consecințelor negative ale narcisismului pentru părinți și copil. Narcisismul Albei-ca-Zăpada îi este aproape fatal atunci când nu rezistă tentației de a arăta mai frumoasă, ispitită fiind de maștera deghizată, iar regina va fi distrusă de propriul ei narcisism.

Atâta timp cât a rămas acasă, Albă-ca-Zăpada n-a făcut nimic; nu știm nimic despre viața ei înainte de izgonire. Nu știm nimic despre relația cu tatăl ei, deși ar fi logic să ne imaginăm că e vorba de o competiție pentru atenția lui, ceea ce o va asmuți pe mama vitregă împotriva fiicei.

Basmul nu interpretează lumea și ceea ce se întâmplă în ea într-o manieră obiectivă, ci din perspectiva eroului care este întotdeauna o persoană în proces de dezvoltare. Cum ascultătorul se identifică cu Albă-ca-Zăpada, el interpretează toate evenimentele prin ochii ei, și nu prin ai reginei. Pentru o fată, dragostea pentru tată este cel mai natural

lucru din lume și tot așa este și dragostea lui pentru ea. Fata nu se poate gândi la asta ca la o problemă – decât dacă el n-ar iubi-o îndeajuns, dacă n-ar prefera-o tuturor celorlalți. Oricât ar dori o fată ca tatăl ei s-o iubească mai mult decât pe mama ei, nu poate accepta că acest lucru ar putea-o face geloasă pe mamă. Dar la un nivel preconștient copilul știe foarte bine cât de gelos poate fi pe atenția pe care un părinte o manifestă față de altcineva, când el ar trebui să primească toată atenția. Din moment ce copilul se vrea iubit de ambii părinți – un fapt bine cunoscut, dar deseori neglijat în analiza situației oedipiene, din cauza naturii problemei –, este mult prea periculos să-și imagineze că dragostea unui părinte pentru el îl poate face gelos pe celălalt părinte. Când această gelozie – cum e cazul reginei din *Albă-ca-Zăpada* – nu poate fi trecută cu vederea, atunci trebuie găsit un alt motiv care s-o explice, în acest basm fiind vorba de frumusețea copilei.

În cursul normal al lucrurilor, relațiile dintre părinți nu sunt amenințate de dragostea unuia sau a amândurora pentru copil. Dacă relațiile conjugale nu sunt foarte proaste: sau un părinte nu este extrem de narcisist, gelozia pe un copil preferat de un părinte rămâne neînsemnată și bine controlată de către celălalt părinte.

Lucrurile stau cu totul altfel pentru un copil. În primul rând, el nu poate găsi alinare pentru suferințele geloziei într-o relație bună așa cum e cea dintre părinți. În al doilea rând, toți copiii sunt geloși, dacă nu pe părinții lor, atunci pe privilegiile de care se bucură părinții. Când dragostea și grija unui părinte de același sex nu sunt îndeajuns de puternice pentru a construi relații pozitive importante cu copilul oedipian în mod natural gelos și pentru a declanșa astfel procesul de identificare împotriva geloziei, atunci aceasta

din urmă domină viața emoțională a copilului. Din moment ce o mamă vitregă narcisistă nu este persoana potrivită pentru o relație sau pentru identificare, Albă-ca-Zăpada, dacă ar fi un copil în carne și oase, n-ar putea fi decât extrem de geloasă pe mama ei și pe toate avantajele și puterea acesteia.

Dacă un copil nu-și poate permite să-și recunoască gelozia față de un părinte (fiindcă simte că această gelozie îi amenință foarte mult siguranța), el proiectează aceste sentimente asupra părintelui. Atunci „Sunt gelos pe toate avantajele și prerogativele mamei” se transformă în gândul „Mama e geloasă pe mine”. Sentimentul de inferioritate este transformat, defensiv, într-un sentiment de superioritate.

Copilul prepuber, sau adolescentul, și-ar putea spune: „Nu concurez cu părinții mei, deja sunt mai bun ca ei; ei concurează cu mine”. Din păcate, există și părinți care încearcă să-i convingă pe copii de superioritatea lor – care poate fi adevărată în anumite privințe; dar, de dragul copiilor și al șanselor acestora de a căpăta încredere în ei înșiși, părinții n-ar trebui să-și afirme superioritatea. Mai rău chiar, există părinți care susțin că ei sunt mai buni în toate privințele decât copilul lor aflat la vârsta adolescenței: tatăl care încearcă să concureze cu vigoarea tinerească și proșteimea sexuală a fiului; sau mama care încearcă, prin aspect, îmbrăcăminte și comportament, să fie la fel de atrăgătoare ca fiica ei. Istoria străveche a unor povești ca *Albă-ca-Zăpada* ne confirmă faptul că acesta este un fenomen antic. Însă competiția dintre părinte și copil face viața insuportabilă pentru amândoi. În aceste condiții, copilul vrea să fie liber și să scape de părintele care-l forțează fie să intre în competiție cu el, fie să se supună fără să crâcnească. Dorința de a se debarasa de un părinte dă naștere unui

puternic sentiment de vinovăție, oricât de justificată ar fi la o privire obiectivă asupra situației. Astfel, într-o inversare menită să elimine sentimentul de vinovăție, și această dorință este proiectată asupra părintelui. Drept rezultat, în basme avem de-a face cu părinți care încearcă să se debaraseze de copiii lor, așa cum se întâmplă în *Albă-ca-Zăpada*.

În *Albă-ca-Zăpada*, la fel ca în *Scufița Roșie*, apare un bărbat care poate fi considerat o reprezentare inconștientă a tatălui – vânătorul căruia i se poruncește s-o omoare pe Albă-ca-Zăpada, dar care îi salvează viața. Cine altcineva decât un substitut al tatălui s-ar preface că se supune mășterei dominante și totuși, de dragul copilului, ar îndrăzni să acționeze împotriva voinței reginei? Asta vrea adolescenta oedipiană să creadă despre tatăl ei: că, deși face tot ceea ce-i impune mama, el ar trece de partea ei ori de câte ori ar avea ocazia, păcălind-o pe mamă.

De ce personajele salvatoare din basme sunt atât de des distribuite în roluri de vânător? Chiar dacă ocupația de vânător era probabil una eminamente masculină atunci când au fost create basmele, această explicație ar fi mult prea facilă. La vremea aceea prințesele și prinții erau la fel de rari ca acum, dar în basme pur și simplu se întâlnesc la tot pasul. Dar în vremurile și în locurile unde au fost create basmele, vânătoarea era un privilegiu aristocratic, ceea ce constituie un motiv destul de bun pentru a vedea în vânător un personaj important, patern.

De fapt, vânătorii apar atât de des în basme pentru că ei se pretează foarte bine la fenomenul proiecțiilor. Fiecare copil dorește la un moment dat să fie prinț sau prințesă – iar uneori, în inconștient, chiar crede că este, fiind doar temporar năpăstuit din cauza unor circumstanțe trecătoare. Există atât

de mulți prinți și prințese în basme pentru că ei simbolizează puterea absolută, asemenea celei pe care un părinte pare a o avea asupra copilului. Așadar, regalitatea din basm reprezintă proiecțiile imaginației copilului, la fel ca vânătorul.

Acceptarea imediată a vânătorului ca imagine potrivită pentru un tată puternic și protector – în contrast cu mulți tați pasivi ca acela din *Hänsel și Gretel* – trebuie pusă pe seama asociațiilor generate de acest personaj. În inconștient, vânătorul constituie un simbol al protecției. În legătură cu această reprezentare trebuie să luăm în considerare fobia față de animale, de care nici un copil nu este complet scutit. În visele lui diurne și nocturne, copilul este amenințat și hăituit de animale furioase, creații ale fricii și vinovăției lui. Numai părintele-vânător, simte el, poate să alunge aceste animale și să le țină departe de copil. Așadar, vânătorul din basm nu este un personaj care ucide personaje prietenoase, ci unul care domină, controlează și supune fiarele sălbatice și feroce. La un nivel mai profund, vânătorul reprezintă dominarea tendințelor violente, asociale și animale din om. Cum el caută, urmărește și înfrânge fiarele care sunt considerate aspectele inferioare ale omului – de pildă, lupul –, vânătorul este exclusiv un personaj protector care ne salvează de pericolele emoțiilor violente – ale noastre, ca și ale altora.

În *Albă-ca-Zăpada*, lupta oedipiană a fetei aflate la pubertate nu este reprimată, ci manifestată în preajma mamei privity drept rivală. În această poveste, tatăl-vânător nu reușește să ia o atitudine fermă și clară. El nici nu-și face datoria față de regină, nici nu-și îndeplinește obligațiile față de Albă-ca-Zăpada, de a-i asigura protecția. Nu o ucide, dar o abandonează în pădure, așteptându-se ca ea să fie omorâtă de animale sălbatice. Vânătorul încearcă să le mulțumească

și pe mamă, prefăcându-se că-i execută porunca, și pe fiică, crușându-i viața. Gelozia și ura de durată a mamei sunt o consecință a ambivalenței tatălui, iar în *Albă-ca-Zăpada* sunt proiectate asupra reginei malefice și de aceea ea continuă să apară în viața Albei-ca-Zăpada.

Un tată pasiv îi este nefolositor Albei-ca-Zăpada, la fel cum le-a fost lui Hânsel și Gretel. Frecvența apariție a unor astfel de personaje în basme sugerează că soții dominați de soțiile lor nu sunt tocmai ceva nou. Mai semnificativ este faptul că acest gen de tați fie creează dificultăți irezolvabile pentru copil, fie eșuează în a-l ajuta să le rezolve. Acesta este un alt exemplu de mesaj important pentru părinți conținut de basme.

De ce mama își respinge deschis copilul în aceste basme, iar tatăl este deseori inefficient și slab? Motivul pentru care mama vitregă este portretizată ca fiind rea, iar tatăl ca fiind slab are de-a face cu ceea ce un copil așteaptă de la părinți. În cadrul tipic al familiei simple, este de datoria tatălui să protejeze copilul împotriva pericolelor din lumea exterioară, precum și a celor care își au originea în tendințele asociale ale copilului. Mama trebuie să asigure îngrijirea copilului și satisfacerea nevoilor lui corporale imediate necesare supraviețuirii. De aceea, dacă o mamă îl trădează pe copil în basme, viața lui este pusă în pericol, așa cum se întâmplă în *Hânsel și Gretel*, când mama insistă să se debaraseze de copii. Dacă tatăl, din slăbiciune, neglijează îndeplinirea datoriilor față de copil, viața copilului nu este în mod direct în pericol, deși un copil lipsit de protecție paternă se vede nevoit să se descurce cum poate. Tot așa, *Albă-ca-Zăpada* trebuie să-și poarte de grijă atunci când este abandonată în pădure de vânător.

Numai grija iubitoare, combinată cu un comportament responsabil din partea ambilor părinți, îi va permite

copilului să-și integreze conflictele oedipiene. Dacă este privat fie de un părinte, fie de amândoi, copilul nu va fi capabil să se identifice cu ei. Dacă o fată nu poate realiza o identificare pozitivă cu mama ei, nu numai că se împotmolește în conflicte oedipiene, dar apare și regresia, așa cum se întâmplă întotdeauna când copilul nu reușește să atingă stadiul superior de dezvoltare pentru care este pregătit cronologic.

Regina, care e fixată într-un narcisism primitiv și blocată într-un stadiu de incorporare orală, nu este o persoană care să stabilească relații pozitive și nimeni nu poate să se identifice cu ea. Regina îi poruncește vânătorului nu numai s-o ucidă pe *Albă-ca-Zăpada*, dar și să-i aducă inima și plămânii acesteia ca dovadă. Când vânătorul îi aduce inima și plămânii unui animal pentru a dovedi că i-a ascultat porunca, „bucătarul a trebuit să le gătească, iar femeia cea rea a crezut că mănâncă inima și plămânii Albei-ca-Zăpada”. În gândirea și tradiția primitivă, dobândim puterea și virtuțile a ceea ce mâncăm. Regina, geloasă pe frumusețea Albei-ca-Zăpada, vrea să-și încorporeze atractivitatea feței, simbolizată de organele interne.

Aceasta nu este singura poveste despre invidia mamei pe sexualitatea născândă a fiicei, nici nu este atât de neobișnuit ca o fiică să-și acuze mental mama de o astfel de invidie. Oglinda fermecată pare a vorbi mai degrabă cu vocea fiicei decât cu cea a mamei. Cum o fetiță crede că mama ei e cea mai frumoasă ființă din lume, asta îi spune și oglinda inițial reginei. O mamă poate fi consternată, uitându-se în oglindă; se compară cu fiica ei și se gândește: „Fiica mea e mult mai frumoasă ca mine”. Dar oglinda zice „E de o mie de ori mai frumoasă” – o afirmație mult mai asemănătoare cu exagerarea unei adolescente, emisă pentru a-și spori avantajele și a amuți vocea îndoielii interioare.

Copilul puber e ambivalent în dorința lui de a fi mai bun decât părintele de același sex, pentru că îi este teamă că, dacă ar fi într-adevăr așa, părintele, încă mult mai puternic, se va răzbuna amarnic. Copilul este acela care se teme de distrugere, din cauza superiorității imaginare sau reale, și nu părintele e cel care vrea să-l distrugă. Părintele poate suferi de accese de gelozie dacă, la rândul său, n-a reușit să se identifice cu copilul într-un mod pozitiv, pentru că numai atunci se poate bucura de realizările copilului de parcă ar fi ale lui. Este esențial ca părintele să se identifice puternic cu copilul său pentru ca identificarea copilului cu el să fie un succes.

Ori de câte ori conflictele oedipiene sunt reactivate în copilul puber, viața în cadrul familiei devine insuportabilă din cauza sentimentelor lui violent ambivalente. Pentru a scăpa de acest zbucium interior, el visează că este copilul unor părinți mai buni, cu care n-ar avea nici una dintre aceste dificultăți psihologice. Unii copii merg atât de departe cu astfel de fantasme încât fug de acasă în căutarea căminului ideal. Basmelor însă îl informează pe copil că un astfel de cămin există numai într-o țară imaginară, iar atunci când i se pare că a ajuns acolo, acesta se dovedește departe de a fi satisfăcător. Asta se adevărește și în cazul lui Hânsel și Gretel, ca de altfel și pentru Albă-ca-Zăpada. Chiar dacă experiența Albei-ca-Zăpada într-un cămin departe de casă este mai puțin înfricoșătoare decât cea a lui Hânsel și Gretel, rezultatul nu se dovedește cu mult mai bun. Piticii nu sunt în stare să o protejeze, mama continuă să-și exercite puterea asupra ei, iar Albă-ca-Zăpada nu se poate abține să-i permită asta – fapt ilustrat atunci când Albă-ca-Zăpada o primește pe regină (sub diferite deghizări) în casă, deși piticii o avertizaseră să fie atentă la

șiretlicurile reginei și să nu lase pe nimeni înăuntru în absența lor.

Nu putem scăpa de impactul pe care părinții îl au asupra noastră și nici de sentimentele nutrite față de ei pur și simplu fugind de-acasă – deși pare soluția cea mai ușoară. Independența se câștigă numai prin confruntarea cu propriile conflicte interioare, pe care de regulă copiii încearcă să le proiecteze asupra părinților. La început fiecare copil dorește să scape de dificilul travaliu de integrare care, așa cum o demonstrează și povestea Albei-ca-Zăpada, este plin de mari pericole. O vreme pare posibil să se eschiveze de la această corvoadă. Albă-ca-Zăpada duce o existență liniștită sub îndrumarea piticilor și, dintr-o copilă neajutorată în fața greutăților vieții, devine o fată care învață să muncească bine și să se bucure de muncă. Asta îi cer piticii în schimb pentru a locui cu ei: poate să rămână acolo, fără să ducă lipsă de nimic, „dacă ai grijă de casă, gătești, faci paturile, speli, coși, croșetezi și păstrezi curățenia și ordinea”. Albă-ca-Zăpada devine o bună gospodină, așa cum e cazul multor fete care, mama fiind plecată, au grijă de tatăl lor, de casă și chiar de frați.

Încă înainte de a se întâlni cu piticii, Albă-ca-Zăpada demonstrează că se poate abține de la multe pofte orale, oricât ar fi ele de intense. Când ajunge în casa piticilor, deși înfometată, nu mănâncă decât foarte puțin din fiecare dintre cele șapte farfurii și soarbe doar câte un strop din cele șapte pahare, pentru a nu lua de la nici unul prea mult. (Ce deosebire față de Hânsel și Gretel, copiii aflați într-un stadiu oral care, lacomi și lipsiți de respect, devorează casa de turtă dulce!)

După ce și-a potolit foamea, Albă-ca-Zăpada încearcă toate cele șapte paturi, dar unul este prea lung, altul prea

scurt, până ce adoarme în cel de-al șaptelea. Ea știe că fiecare e patul altcuiva și că proprietarul va dori să doarmă în propriul lui pat, chiar dacă ea se va întinde în unul dintre ele. Faptul că încearcă fiecare pat ne sugerează că e vag conștientă de pericole, dar caută unul care nu prezintă nici un risc. Are dreptate. Întorcându-se acasă, piticii sunt uimiți de frumusețea ei, iar cel de-al șaptelea pitic, în al cărui pat doarme, nu-și cere locul înapoi, ci „a dormit câte un ceas cu fiecare dintre tovarășii lui și așa a trecut noaptea“.

Data fiind imaginea inocentă consacrată a Albei-ca-Zăpada, ideea că ar fi riscat în inconștient să fie în pat cu un bărbat pare revoltătoare. Dar ea arată, permițându-și să fie păcălită de trei ori de regina deghizată, că, asemeni majorității oamenilor – și mai ales a adolescenților –, se lasă ușor ispășită. Însă incapacitatea ei de a rezista tentației o face mult mai umană și mai atractivă, fără ca ascultătorul să devină conștient de asta. Pe de altă parte, comportamentul ei – cumpătarea în a bea și a mânca, abținerea de a alege patul care nu i se potrivește – demonstrează că într-o oarecare măsură a învățat să-și controleze impulsurile sinelui și să le supună cerințelor supraeului. Aflăm mai târziu că eul ei s-a maturizat, din moment ce muncește din greu și împarte totul cu ceilalți.

Piticii – acești bărbați în miniatură – au conotații diferite în basme diferite⁶⁶. Asemeni zânelor, ei pot fi buni sau răi; în *Albă-ca-Zăpada*, sunt cei care o ajută pe eroină. Primul lucru pe care îl aflăm despre ei este că s-au întors de la munca într-o mină din munte. Ca toți piticii, chiar și cei dizgrațioși, ei sunt harnici și iscușiți. Munca este viața lor; nu cunosc distracția și recreerea. Deși piticii sunt imediat impresionați de frumusețea Albei-ca-Zăpada și mișcați de

povestea nenorocirii ei, au grijă ca în momentul următor să-i declare fără echivoc că prețul conviețuirii împreună e munca susținută, responsabilă. Cei șapte pitici ne sugerează cele șapte zile ale săptămânii, pline de munci. Pentru a crește bine, Albă-ca-Zăpada trebuie să învețe rosturile acestei lumi a muncii; acest aspect al șederii ei la pitici este ușor de înțeles.

Alte semnificații istorice ale piticilor ne pot ajuta să-i explicăm mai bine. Basmele și legende europene conțineau adeseori teme reziduale ale temelor religioase precreștine care deveniseră inacceptabile, deoarece creștinismul nu admitea tendințe păgâne în mod explicit. Într-un fel, frumusețea perfectă a Albei-ca-Zăpada pare în mod distant derivată din cea a Soarelui; numele ei sugerează albul și puritatea luminii puternice. Conform anticilor, șapte planete orbitează în jurul Soarelui, de unde și cei șapte pitici. Piticii, sau gnomii în folclorul teuton, sunt lucrători ai pământului care extrag metale feroase, dintre care doar șapte erau cunoscute în vremuri străvechi – alt motiv pentru care acești mineri sunt șapte la număr. Și fiecare dintre cele șapte metale era raportat la câte o planetă în vechea filosofie naturală (aurul la soare, argintul la lună etc.).

Aceste conotații nu sunt imediat accesibile copilului modern. Dar piticii evocă și alte asocieri inconștiente. Nu apare nici o pitică. În timp ce zânele sunt de gen feminin, magii sunt opusul lor de gen masculin, și există atât vrăjitori cât și vrăjitoare. Piticii sunt eminamente masculini, însă opriți din creștere. Acești „bărbați mici“ cu trupuri oprite din creștere și meserie de mineri – care pătrund cu măiestrie prin găuri întunecate – sugerează conotații falice. Cu siguranță nu sunt bărbați din punct de vedere sexual – modul lor de viață, interesul pentru bunurile

materiale și indiferența față de dragoste sugerează o existență pre-oedipiană*.

La prima vedere, poate părea straniu să identifici un personaj care simbolizează existența falică drept reprezentare a copilăriei înainte de pubertate, o perioadă în care toate formele de sexualitate sunt relativ inactive. Dar piticii sunt lipsiți de conflicte interioare și nu au nici o dorință de a evolua de la existența falică la cea a relațiilor intime. Sunt satisfăcuți cu o anumită rutină identică a activităților; viața lor este un cerc neschimbat al muncii în pântecul pământului, așa cum planetele se rotesc neînterupt pe firmament. Lipsa oricărei schimbări și a oricărei dorințe de schimbare face ca existența lor să fie la fel ca a unui copil pre-puber. Și de aceea piticii nu înțeleg și nu simpatizează cu presiunile interioare care îi fac imposibilă Albei-ca-Zăpada rezistența la ispitirile reginei. Conflictele sunt acelea care ne determină să fim nemulțumiți de stilul nostru de viață actual și ne îndeamnă să găsim alte soluții; dacă am fi scutiți de conflicte, nu am avea de-a face cu riscurile trecerii spre un plan diferit și, așa cum sperăm, superior al existenței.

* A-i da fiecărui pitic un nume și o personalitate distincte – în basm toți sunt identici – ca în filmul lui Walt Disney afectează grav înțelegerea inconstientă că aceștia simbolizează o formă pre-individuală, imatură a existenței pe care Albă-ca-Zăpada trebuie s-o depășească. Astfel de adăugiri lipsite de considerație, care aparent sporesc interesul uman al poveștii, de fapt au tendința de a-l distruge pentru că îngreunează sesizarea sensului ei mai profund. Un poet înțelege semnificația personajelor de basm mai bine decât un cineast și cei care îi calcă pe urme reformulând povestea. În varianta poetică a lui Anne Sexton, *Albă-ca-Zăpada* insinuează natura lor falică, numindu-i „piticii, niște hotdogi mici”⁶⁷.

Liniștită perioadă pre-adolescentină prin care trece Albă-ca-Zăpada cât timp locuiește cu piticii, înainte ca regina s-o tulbure din nou, îi dă puterea de a intra în adolescență. Astfel, ea începe o altă perioadă de dificultăți – acum nemaifiind un copil care trebuie să suporte pasiv ceea ce îi face mama, ci o persoană activă care trebuie contribuie la ceea ce i se întâmplă și să fie responsabilă pentru asta.

Relațiile dintre Albă-ca-Zăpada și regină sunt semnificative pentru câteva dintre problemele grave care pot apărea între o mamă și o fiică. Dar ele reprezintă și proiectarea asupra unor figuri separate a unor tendințe contrarii care pot exista în sinea unei singure persoane. Deseori, aceste contradicții interne își au origininea în relațiile copilului cu părinții. Așadar, proiecția din basm a unei laturi a conflictului interior asupra unui personaj-părinte denotă și un adevăr istoric: de aici a pornit acel conflict. Acest fapt este sugerat atunci când viața liniștită și lipsită de griji pe care Albă-ca-Zăpada o duce cu piticii este întreruptă.

Aproape distrusă de conflictul timpuriu al pubertății și de competiția cu mama vitregă, Albă-ca-Zăpada încearcă să regreseze într-o perioadă lipsită de conflicte, unde sexul rămâne latent și, prin urmare, problemele adolescenței pot fi evitate. Dar nici timpul, nici dezvoltarea umană nu stau pe loc, iar întoarcerea la o existență latentă pentru a scăpa de problemele adolescenței nu e posibilă. Devenind adolescentă, Albă-ca-Zăpada începe să simtă dorințe sexuale care erau reprimare în timpul latenței. O dată cu asta, mama vitregă, reprezentând elementele negate în mod conștient din conflictele interioare ale Albei-ca-Zăpada, reapare și spulberă pacea interioară a fetei.

Ușurința cu care Albă-ca-Zăpada își permite să se lase ispitită de mama vitregă, în ciuda avertismentelor piticilor,

ne sugerează cât de apropiate sunt aceste ispitiri de dorințele ei intime. Interdicția piticilor de a lăsa pe cineva să intre în casă – sau, simbolic, în intimitatea Albei-ca-Zăpada – nu ajută la nimic. (Piticilor le e ușor să predice împotriva pericolelor adolescenței deoarece, fixați fiind la nivelul falic de dezvoltare, nu sunt supuși acestora.) Stările contradictorii generate de conflictele adolescenței sunt ilustrate prin faptul că Albă-ca-Zăpada este de două ori tentată, pusă în pericol și salvată prin reîntoarcerea la perioada de latență precedentă. A treia experimentare a tentației pune capăt eforturilor Albei-ca-Zăpada de a se întoarce la imaturitate atunci când e confruntată cu problemele adolescenței.

Deși nu ni se spune cât a locuit Albă-ca-Zăpada cu piticii înainte ca mama vitregă să reapară în viața ei, ispita unui corset cu șnur este ceea ce o determină s-o lase pe maștera deghizată în vânzătoare ambulantă să intre în casa piticilor. Acum e clar că Albă-ca-Zăpada a devenit o adolescentă bine dezvoltată și, după moda timpului, interesată de corsete. Mama vitregă i-l strânge atât de tare încât fata cade jos ca moartă*.

În acest moment, dacă scopul reginei ar fi fost s-o ucidă pe Albă-ca-Zăpada, i-ar fi fost foarte ușor s-o facă. Dar dacă intenționa doar să-și împiedice fiica, imobilizând-o, s-o depășească, atunci era suficient pe moment. Prin urmare, regina reprezintă părintele care reușește temporar să-și mențină dominația blocând evoluția copilului. La alt nivel, intenția acestui episod este de a dezvălui conflictul

* În funcție de obiceiul timpului sau locului, nu corsetul cu șnur, ci un alt articol de îmbrăcăminte o tentează pe Albă-ca-Zăpada – în unele versiuni, o bluză sau o mantie în care regina o strânge atât de tare pe Albă-ca-Zăpada încât aceasta leșină.

Albei-ca-Zăpada privitor la dorința ei adolescentină de a arăta mai atractivă sexual. Leșinul sugerează efectul copleșitor al conflictului dintre dorințele ei sexuale și anxietatea generată de ele. Din moment ce e vorba de vanitatea Albei-ca-Zăpada de a se lăsa sedusă de corset, ea și mama vitregă au multe în comun. Se pare că dorințele și conflictele adolescente ale Albei-ca-Zăpada o vor sorti pierzaniei. Dar basmul continuă să-l învețe pe copil o lecție și mai semnificativă: dacă n-ar fi trecut prin aceste primejdii, care vin cu vârsta, și dacă nu le-ar fi învins, Albă-ca-Zăpada n-ar fi unită niciodată cu prințul ei.

Întorcându-se de la muncă, piticii o găsesc pe Albă-ca-Zăpada leșinată și îi desfac șireturile corsetului. Ea își revine în simțiri, după care se retrage temporar în latență. Piticii o avertizează încă o dată, și mai serios, cu privire la viclesugurile reginei malefice – adică ale tentațiilor sexuale. Însă acum dorințele Albei-ca-Zăpada sunt mult prea puternice. Când regina, deghizată în bătrână, se oferă să-i aranjeze părul – „Acum te voi pieptăna ca lumea” – Albă-ca-Zăpada e din nou ademenită și se supune tentației. Intențiile ei conștiente sunt copleșite de dorința de a avea o pieptănătură frumoasă, dorind să devină atrăgătoare sexual. Încă o dată, această dorință se dovedește o „otrăvă” pentru Albă-ca-Zăpada, care, în starea ei adolescentin-imatură, își pierde din nou cunoștința. Iarăși, piticii o salvează. A treia oară când Albă-ca-Zăpada nu va rezista tentației, va mușca din mărul fatal pe care regina, deghizată în țărancă, i-l oferă. De data aceasta piticii sunt neputincioși, pentru că regresia de la adolescență la o perioadă de latență a încetat să mai fie o soluție.

În multe mituri și basme mărul reprezintă iubirea și actul sexual, în ambele aspecte – cel benign și cel primejdios.

Mărul oferit Afroditei, zeița dragostei, semnificând faptul că a fost preferată zeițelor caste, declanșează războiul troian. Iar mărul biblic duce la pierderea inocenței în schimbul sexualității și cunoașterii. Chiar dacă Eva a fost cea tentată de masculinitate, reprezentată de șarpe, nici măcar acesta n-a putut s-o facă de unul singur – a avut nevoie de măr, care în iconografia religioasă simbolizează și sânul mamei. La sânul mamei toți am fost atrași la început să formăm o relație și să găsim satisfacție în ea. În *Albă-ca-Zăpada* mama și fiica împart mărul. Prin măr este simbolizat ceea ce mama și fiica au în comun, ceva mult mai profund decât gelozia reciprocă – dorințele lor sexuale mature.

Pentru a înlătura orice suspiciune a Albei-ca-Zăpada față de ea, regina taie mărul pe jumătate, mâncând jumătatea albă, în timp ce Albă-ca-Zăpada acceptă jumătatea roșie, „otrăvită”. În mod repetat ni s-a indicat natura duală a Albei-ca-Zăpada: albă ca zăpada și roșie ca sângele – adică ființa ei posedă și un aspect asexual, și unul erotic. Mușcătura din jumătatea roșie (erotică) a mărului constituie sfârșitul „inocenței”. Piticii, camarazii din perioada latentă, nu mai reușesc s-o readucă la viață; Albă-ca-Zăpada a ales, ceea ce este pe cât de necesar pe atât de fatal. Roșul mărului sugerează asocieri sexuale, precum cele trei picături de sânge care au condus la nașterea Albei-ca-Zăpada, dar și menstruația, evenimentul care marchează începutul maturității sexuale.

În timp ce mănâncă jumătatea roșie a mărului, copila din Albă-ca-Zăpada moare, apoi e înmormântată într-un sicriu transparent, de cleștar. Acolo rămâne multă vreme, vizitată doar de pitici, dar și de trei păsări: întâi o bufniță, apoi un corb și în cele din urmă un porumbel. Bufnița simbolizează înțelepciunea; corbul – ca acela al zeului teutonic

Odin – probabil conștiința matură; iar porumbelul reprezintă în mod tradițional dragostea. Aceste păsări sugerează că somnul ca de moarte al Albei-ca-Zăpada în sicriu este o perioadă de gestație, ultima în pregătirea pentru maturitate*.

Povestea ne învață că atingerea maturității fizice nu înseamnă implicit că persoana este gata, emoțional și intelectual, să ducă o viață adultă, reprezentată aici de căsătorie. E necesară o perioadă considerabilă de maturizare înainte ca noua personalitate să se formeze și vechile conflicte să fie integrate. Numai atunci este cineva pregătit pentru un partener de sex opus și pentru o relație intimă cu el, necesară maturizării adultului. Partenerul Albei-ca-Zăpada este prințul care o „transportă” în sicriu – ceea ce o face să tușească și să scuipe îmbucătura otrăvită, revenind la viață, gata de măritiș. Tragedia ei începuse odată cu dorințele orale de incorporare: voința reginei de a devora organele interne ale Albei-ca-Zăpada. Scuierea bucății de măr care o sufoca – obiectul nociv încorporat – marchează eliberarea finală de oralitatea primitivă, care reprezintă toate fixațiile primitive.

* Această perioadă de inerție poate explica mai bine numele de Albă-ca-Zăpada, care pune accentul doar pe una dintre cele trei culori care îi definesc frumusețea. Albul simbolizează adesea puritatea, inocența, spiritualitatea. Dar, cum numele subliniază legătura cu zăpada, devine și un simbol al inerției. Atunci când zăpada acoperă pământul, întreaga viață pare să înceteze, așa cum pare să fi încetat și viața Albei-ca-Zăpada cât timp zace în sicriu. Mușcătura din mărul roșu fusese prematură; se întinsese mai mult decât o țineau puterile. Experiența prematură a sexualității, ne avertizează povestea, nu poate duce la nimic bun. Dar, când e urmată de o lungă perioadă de inerție, fata poate fi complet vindecată de experiențele ei premature, și prin urmare distructive, în materie de sexualitate.

Asemeni Albei-ca-Zăpada, fiecare copil trebuie să repe-
te în dezvoltarea sa istoria omului, reală sau imaginată. Toți
suntem în cele din urmă izgoniți din paradisul prunciei
unde toate dorințele păreau satisfăcute fără nici un efort
din partea noastră. Familiarizarea cu noțiunile de bine și
rău – cunoașterea – pare să ne divizeze personalitatea în
două: haosul roșu al emoțiilor nestăpânite, sinele; și purita-
tea conștiinței, supraeul. Pe măsură ce creștem, oscilăm în-
tre a fi copleșiți de zbuciumul primei și al celei de-a doua
(încorsetarea sufocantă și imobilitatea impusă de sicriu).
Vârsta adultă poate fi atinsă numai atunci când aceste con-
tradicții interioare sunt rezolvate și se ajunge la o renaștere
a eului matur în care roșul și albul coexistă armonios.

Dar înainte ca viața „fericită” să poată începe, aspectele
malefice și distructive ale personalității trebuie controlate.
Vrăjitoarea e pedepsită pentru dorințele canibalice în *Hänsel
și Gretel*, fiind aruncată în cuptor. În *Albă-ca-Zăpada*, regi-
na vanitoasă, geloasă și distructivă e forțată să se încalțe
cu pantofii de fier încins în care va trebui să danseze până
la moarte. Dând frâu liber geloziei sexuale, care tinde să-i
distrugă pe alții, se distruge pe sine – fapt simbolizat nu
numai de pantofii incandescenti, ci și de moartea provo-
cată de dansul în aceștia. În subtext, povestea ne spune că
pasiunile necontrolate trebuie reprimare, altfel ne vor dis-
truge. Doar moartea reginei geloase (eliminarea tuturor
turbulențelor exterioare și interioare) poate conduce la o
viață fericită.

Mulți eroi de basm, într-un moment crucial al evoluției
lor, cad într-un somn profund sau pur și simplu renasc.
Fiecare trezire sau renaștere simbolizează accesul la un ni-
vel superior al maturității și înțelegerii. Este una dintre
modalitățile basmului de a stimula dorința pentru un sens

mai înalt al vieții: o conștiință mai profundă, mai multă
autocunoaștere și o maturitate superioară. Lunga perioadă
de inactivitate a eroilor înainte de trezire îi oferă ascultăto-
rului șansa să realizeze – fără s-o verbalizeze conștient – că
această renaștere necesită un timp de repaus și concentrare
pentru ambele sexe.

Schimbarea semnifică renunțarea la ceva de care ne-am
bucurat până atunci, precum existența Albei-ca-Zăpada
înainte ca regina să devină geloasă sau viața lipsită de griji
cu piticii – experiențe dificile și dureroase ale procesului de
creștere, care nu pot fi evitate. Aceste povești îl conving pe
ascultător și că nu trebuie să-i fie teamă de renunțarea la
poziția infantilă a dependenței de alții, din moment ce după
dificultățile perioadei de tranziție va accede la un plan su-
perior și pozitiv, va avea o existență mai fericită și mai fruc-
tuoasă. Cei care au rezerve să riște o astfel de transformare,
asemeni celor doi frați mai mari din *Cele trei pene*, nu vor
moșteni niciodată regatul. Cei care rămân fixați în stadiul
pre-oedipian al dezvoltării, asemeni piticilor, nu vor cu-
noaște niciodată fericirea dragostei și a căsătoriei. Iar părin-
ții care, asemeni reginei, dau curs geloziei parentale
oedipiene riscă să-și distrugă propriul copil, distrugân-
du-se în mod sigur pe ei înșiși.

BUCLE-AURII ȘI CEI TREI URȘI

Acestei povești îi lipsesc cele mai importante elemen-
te ale unui adevărat basm: la sfârșit nu există nici vinde-
care, nici consolare; nu există o rezolvare a conflictului,
prin urmare nici final fericit. Dar este o poveste foarte

semnificativă pentru că atacă simbolic unele dintre cele mai importante probleme ale unui copil în creștere: lupta cu situațiile oedipiene; căutarea identității; rivalitatea dintre frați.

În forma prezentă, povestea este de dată recentă, deși derivă dintr-una arhaică. Scurta ei istorie modernă ilustrează evoluția peste timp a unei povești moralizatoare care dobândește caracteristici de basm, devenind mai populară și mai plină de înțelesuri. Istoria ei demonstrează că apariția editorială a unui basm nu exclude revizuiuri ulterioare. Dar, atunci când se produce o astfel de alterare, schimbările – în contrast cu timpurile când basmele erau transmise doar pe cale orală – reflectă mult mai mult decât idiosincraziile personale ale povestitorului.

Dacă nu este un artist original, autorul care reface un basm pentru o nouă ediție este rareori ghidat în principal de sentimentele lui inconștiente față de poveste și nici nu are în minte un copil anume căruia vrea să-i ofere o poveste potrivită pentru el ori să-l ajute să rezolve o problemă presantă. Astfel de modificări sunt de cele mai multe ori impuse de ceea ce autorul crede că un cititor „general” ar dori să i se povestească. Concepută pentru a satisface dorințele sau scrupulele morale ale unui cititor necunoscut, povestea este deseori narată într-o manieră banală și comună.

Când o poveste există doar în tradiția orală, în mare măsură inconștientul povestitorului hotărăște ce poveste să aleagă, ca de altfel și ceea ce își amintește din ea. El nu e motivat doar de sentimentele conștiente sau inconștiente față de poveste, ci și de natura relației sale emoționale cu copilul căruia i-o spune. Prin multe asemenea repetări orale ale poveștii, de-a lungul anilor și de către persoane diferite unor ascultători diferiți, se ajunge la o versiune finală care este atât de convingătoare pentru mintea

conștientă și în același timp pentru inconștientul multor persoane, încât nici o altă modificare nu mai pare potrivită. Atunci, povestea a atins forma ei „clasică”.

S-a ajuns la concluzia că sursa originală pentru *Bucle-Aurii* este o veche poveste scoțiană despre trei urși a căror liniște este tulburată de o vulpe⁶⁸. Urșii o devorează pe intrusă – o poveste moralizatoare care atrage atenția asupra respectării proprietății și intimității altora. Într-o cârtică confectionată acasă, în 1831, drept cadou pentru ziua de naștere a unui băiețel, redescoperită apoi în 1951, Eleonor Muir scria povestea celor trei urși distribuind în rolul personajului intrus o femeie bătrână și rea. E posibil ca ea să fi interpretat literal cuvântul „vulpe”, care în engleză (*vixen*) înseamnă și femeie răutăcioasă. Indiferent dacă această alterare a fost un caz de identificare eronată, o scăpare freudiană sau una deliberată, a fost o modificare care a inițiat transformarea poveștii moralizatoare într-un basm. În 1894, a devenit cunoscută pe filiera tradiției orale o altă variantă a poveștii, probabil destul de veche, unde intrusa se servește cu lapte, stă pe scaunele din casă și se așază în paturile urșilor, care trăiesc într-un castel din pădure. În ambele povești intrusa este pedepsită cât se poate de aspru de către urși, care încearcă s-o arunce în foc, s-o îneco și s-o azvârle din turla bisericii.

Nu știm dacă Robert Southey, cel care a publicat pentru prima oară povestea în 1837 în cartea sa *Doctorul*, era familiarizat sau nu cu aceste versiuni mai vechi. Dar el este cel care a operat o modificare importantă, din moment ce pentru prima oară intrusa sare afară pe fereastră, iar soarta ei rămâne necunoscută. Povestea lui se termină cu: „Bătrânică a sărit afară; iar dacă și-a rupt gâtul în cădere; sau dacă a fugit în pădure și s-a rătăcit; sau dacă a ieșit cu

bine din pădure și a fost arestată de un polițist pentru vagabondaj, nu vă pot spune. Dar cei trei urși n-au mai văzut-o niciodată". Reacția imediată la publicarea acestei versiuni a fost foarte pozitivă.

Următoarea alterare a fost introdusă de Joseph Cundall, așa cum explica în 1849 într-o notă introductivă la *Comoara cărților plăcute pentru copii*, care a apărut în 1856; el a transformat-o pe intrusa într-o fetiță, botezând-o „Păr de Argint” (numele „Păr de Argint” sau „Bucle-de-Argint” a devenit în 1889 „Păr-de-Aur” și în fine, în 1904, „Bucle-Aurii”). Povestea și-a câștigat o mare popularitate doar în urma altor două modificări importante. În ediția *Mother Goose's Fairy Tales* din 1878, „Marele Urs Uriș”, „Ursul Mijlociu” și „Micuțul Ursuleț” au devenit „Tata-Urs”, „Mama-Urs” și „Pui-de-Urs”, iar eroina pur și simplu dispare pe fereastră – nu mai avem de-a face cu un final negativ pentru ea, explicitat sau anticipat.

Cu aceste roluri bine definite ale unor urși care formează o familie, povestea a început să se raporteze tot mai mult, neintenționat, la o situație oedipiană. Dacă e acceptabil ca o tragedie să proiecteze rezultate distructive ale conflictelor oedipiene, un basm nu poate face așa ceva. Povestea a putut deveni atât de populară datorită faptului că rezultatul final a fost lăsat în voia imaginației noastre. Motivul pentru care o asemenea marjă de incertitudine este acceptabilă constă în faptul că intrusa este surprinsă interferând în procesul de integrare a constelației familiale de bază, devenind astfel o amenințare la siguranța emoțională a familiei. Dintr-o străină care încalcă spațiul privat și fură din bunuri, ea s-a transformat în cineva care pune în pericol confortul emoțional și siguranța familiei. Această mutație psihologică explică bruscă popularitate uriașă a poveștii.

Relativele neajunsuri ale unui basm relativ recent inventat, în comparație cu poveștile populare mai vechi, spuse și respuse de nenumărate ori, apar dacă analizăm *Bucle-Aurii* în raport cu *Albă-ca-Zăpada*, de unde au fost împrumutate și modificate unele detalii pentru a îmbunătăți originalul, *Cei trei urși*. În ambele povești, o tânără fată rătăcită în pădure găsește o casuță primitoare, temporar fără locatari. În *Bucle-Aurii* nu ni se spune cum și de ce s-a pierdut fata în pădure, de ce căuta să se adăpostească sau unde era casa ei. Nu cunoaștem motivele declarate sau cele din subtext ale rătăcirii ei¹. Așadar, chiar de la început *Bucle-Aurii* ridică unele probleme care rămân nerezolvate, pe când meritul cel mai mare al unui basm e că dă răspunsuri, așa fantastice cum sunt, chiar și unor probleme de care nu ne dăm seama, pentru că ele ne deranjează doar în inconștient.

În pofida alterărilor care au transformat intrusa dintr-o vulpe într-o bătrânică răutăcioasă, iar apoi într-o fetiță atrăgătoare, eroina a fost și rămâne un outsider. Probabil motivul pentru care a devenit atât de populară la începutul secolului al XX-lea a fost faptul că tot mai multe persoane începeau în acea epocă să se simtă ca niște outsideri. Ar trebui să ținem cu urșii a căror intimitate a fost încălcată,

¹ În unele versiuni moderne, rătăcirea lui *Bucle-Aurii* este explicată prin faptul că mama ei o trimisese cu o treabă, iar ea s-a pierdut în pădure. Această adaptare ne amintește cum fusese trimisă Scufița Roșie de către mama ei; însă ea nu s-a pierdut – ci și-a îngăduit să fie tentată să se abată de pe cărarea cunoscută, astfel încât tot ce i s-a întâmplat era în mare parte din vina ei. Rătăcirea lui Hânsel și Gretel și a Albă-ca-Zăpada n-au fost din vina lor, ci a părinților. Chiar și un copil mic știe că nimeni nu se pierde în pădure fără motiv; de aceea toate basmele adevărate ne spun care e motivul. Așa cum s-a sugerat mai devreme, rătăcirea în pădure este un simbol străvechi al nevoii de a te găsi pe tine însuși. Dacă totul este pus pe seama întâmplării, acest sens este grav afectat.

iar noi ținem cu sărmana, frumoasa și fermecătoarea Bucle-Aurii care vine de nicăieri și n-are unde se duce. Nu există personaje negative în poveste, deși lui Pui-de-Urs îi este furată mâncarea și îi este rupt scaunul. Spre deosebire de pitici, urșii nu sunt impresionați de frumusețea lui Bucle-Aurii. Și nici nu sunt mișcați de vreo poveste tristă, așa cum sunt piticii ascultând povestea Albei-ca-Zăpada. Dar Bucle-Aurii n-are de spus nici o poveste a vieții; apariția ei e la fel de misterioasă ca și dispariția ei.

Albă-ca-Zăpada începe cu o mamă care își dorește foarte mult o fiică. Dar mama idealizată din primul an de viață dispare, fiind înlocuită de o mamă vitregă geloasă care nu numai că o alungă pe fată de acasă, dar îi primejduiește viața. Simpla necesitate de a supraviețui o forțează să riște, înfruntând pericolele într-o pădure plină de sălbăticiuni, unde va încerca să învețe să-și făurească o nouă viață. Gelozia oedipiană dintre mamă și fiică este schițată destul de clar pentru ca un copil să înțeleagă intuitiv conflictele emoționale și presiunile interne care alimentează intriga.

Contrastul în *Bucle-Aurii* e cel dintre o familie bine integrată, reprezentată de urși, și outsiderul în căutarea propriului eu. Urșii fericiți, dar naivi n-au nici o problemă de identitate: fiecare știe exact care îi este poziția în raport cu ceilalți membri ai familiei, o distincție destul de clară atunci când se numesc Tata, Mama și Pui-de-Urs. Deși fiecare e individualizat, ei funcționează ca un trio. Bucle-Aurii încearcă să se găsească pe sine, să afle ce rol i se potrivește. *Albă-ca-Zăpada* este o copilă mai mare care se confruntă cu o anumită fază a conflictelor ei oedipiene nerezolvate: relația ambivalentă cu mama sa. Bucle-Aurii e adolescența care încearcă să se descurce cu toate aspectele situațiilor oedipiene.

Acest lucru e ilustrat prin rolul semnificativ pe care îl joacă în poveste numărul trei. Cei trei urși formează o familie fericită în care totul se întâmplă la unison, așa încât nu există probleme sexuale sau oedipiene pentru ei. Fiecare e fericit cu poziția lui; fiecare are farfuria lui, scaunul, patul. Bucle-Aurii e complet nedumerită care dintre cele trei poziții i s-ar potrivi. Dar numărul trei apare cu mult înainte ca fata să aibă de-a face cu trei farfurii, trei paturi și trei scaune – pentru că nu reușește să intre în locuința urșilor decât după trei încercări. În versiunea lui Southey, bătrâna „întâi... s-a uitat la fereastră, apoi pe gaura cheii; văzând că nu e nimeni acasă, a ridicat zăvorul”. În unele versiuni ulterioare, Bucle-Aurii procedează identic; în altele, bate la ușă de trei ori înainte de a intra.

Uitatul pe fereastră și pe gaura cheii înainte de a ridica zăvorul denotă o curiozitate avidă și anxioasă pentru ceea ce se petrece dincolo de o ușă interzisă. Care copil nu e atât de curios încât să dorească să afle ceea ce fac adulții dincolo de ușa închisă? Care copil nu s-ar bucura de absența temporară a părinților, care îi dă șansa de a le descoperi secretele? Odată cu înlocuirea bătrânei cu Bucle-Aurii ca personaj principal, devine mult mai ușoară asocierea comportamentului ei cu acela al unui copil care își bagă nasul peste tot pentru a descoperi misterele vieții adulte.

Trei este un număr mistic și deseori sfânt și a fost așa cu mult înainte de doctrina creștină a Sfintei Treimi. Trioul format din șarpe, Eva și Adam, conform Bibliei, a permis cunoașterea carnală. În inconștient, numărul trei reprezintă sexul, deoarece fiecare sex posedă trei caracteristici sexuale vizibile: penisul și cele două testicule la bărbat; vaginul și cei doi săni la femeie.

Numărul trei reprezintă în inconștient sexualitatea și într-un fel foarte diferit, simbolizând situația oedipiană

cu implicarea profundă a trei persoane în care fiecare dintre ele este într-o relație cu celelalte două – relații care, așa cum o demonstrează *Albă-ca-Zăpada* și multe alte povești, sunt încărcate de sexualitate.

Relația cu mama este cea mai importantă din viața fiecărei persoane; mai mult ca oricare alta, ne condiționează dezvoltarea primară a personalității, influențând în mare parte concepția noastră despre viață și despre noi înșine – optimistă sau pesimistă, de exemplu*. Însă în ceea ce-l privește pe copilul aflat în primii ani ai copilăriei, acesta nu are de ales: mama și atitudinea ei față de el sunt așa cum sunt, iar el nu poate schimba nimic. Desigur, la fel sunt tatăl și frații. (Precum și situația economică și socială ale familiei; dar aceasta îl influențează pe copil numai prin impactul pe care îl are asupra părinților și a comportamentului lor față de el.)

Copilul începe să se perceapă pe sine ca persoană, ca partener semnificativ și important într-o relație umană, atunci când începe să se raporteze la tată. Cineva devine o persoană doar atunci când se definește pe el însuși în relație cu altă persoană. Din moment ce mama este prima și, pentru o perioadă de timp, singura persoană din viața sa, o formă rudimentară de autodefinire se naște din raportarea la aceasta. Dar, din cauza profunde dependente față de mamă, copilul nu poate progresa spre definirea de sine decât atunci când se poate baza pe o a treia persoană. Pasul necesar spre independență înseamnă a-și spune: „Pot să mă încred și să mă bazez și pe o altă persoană decât pe

* Erikson afirmă că aceste experiențe vor determina totul în viață, indiferent dacă vom aborda fiecare eveniment cu încredere sau neîncredere – o atitudine fundamentală care influențează inevitabil derularea evenimentelor sau impactul lor asupra noastră⁶⁹.

mamă”, înainte să creadă că se poate descurca singur, fără a se baza pe *altcineva*. După ce copilul a intrat într-o relație strânsă cu altă persoană, el poate începe să simtă că, dacă acum o preferă pe mamă acestei alte persoane, este decizia lui – nu mai este un domeniu în care simte că nu are nici o libertate.

Numărul trei e central în *Bucle-Aurii*; se referă la sex, dar nu în termenii actului sexual. Din contră, se raportează la ceva ce ar trebui să preceadă sexualitatea matură cu mult: și anume, descoperirea a cine suntem, biologic vorbind. Trei reprezintă, de asemenea, relațiile din cadrul familiei simple și eforturile de a ne găsi locul potrivit în ea. Astfel, trei simbolizează căutările de definire a ceea ce reprezentăm din punct de vedere biologic (sexual) și cine suntem în relație cu cele mai importante persoane din viața noastră. Într-o accepție mai largă, trei simbolizează căutarea identității personale și sociale. Din caracteristicile sale sexuale vizibile și din relațiile cu părinții și frații săi, copilul trebuie să descopere pe măsură ce crește cu cine ar trebui să se identifice și cine ar fi mai potrivit să-i devină tovarăș de viață și totodată partener sexual.

La această căutare a identității se face aluzie în *Bucle-Aurii* prin cele trei farfurii, scaune și paturi. Cea mai directă imagine a nevoii de căutare este ceva care s-a pierdut și trebuie găsit. Dacă suntem în căutarea propriei noastre identități, atunci cel mai convingător simbol este că ne-am rătăcit. În basme, a te rătăci în pădure simbolizează nu numai nevoia de a fi găsit, ci mai degrabă ideea că trebuie să te găsești sau să te descoperi pe tine însuși.

Îmbarcarea lui Bucle-Aurii în călătoria descoperirii de sine începe cu încercarea ei de a cerceta ce se întâmplă în casa urșilor. Asta evocă asocieri cu dorința copilului de a

pătrunde secretele sexuale ale adulților în general și ale părinților în special. Această curiozitate este mai adesea legată de nevoia copilului de a ști cu exactitate ce implică propria lui sexualitate, decât de a ști ce anume fac părinții lui în pat.

Ajunsa în casă, Bucle-Aurii explorează trei seturi diferite de obiecte – farfuriile cu budincă, scaunele, paturile – în privința adecvării lor. Le testează întotdeauna în aceeași succesiune. Întâi obiectele tatălui, apoi ale mamei și în final ale copilului. Am putea vedea aici sugestia că ea investighează și ce rol sexual i se potrivește cel mai bine, și ce poziție în familie: de tată, mamă sau copil. Cercetarea ei pentru a se descoperi pe sine și rolul în familie începe cu mâncarea, așa cum prima experiență conștientă a unei persoane este aceea de a fi hrănit, iar relația cu o altă persoană începe prin a fi hrănit de mamă. Dar alegerea farfuriei lui Tata-Urs ne sugerează că fata ar vrea să fie ca el (masculin) sau că dorește cel mai mult o relație cu el, așa cum o indică și alegerea scaunului și patului acestuia, deși experiențele cu farfuria de budincă și scaunul lui ar fi trebuit s-o învețe că ceea ce îi aparține lui nu i se potrivește ei. Ar fi greu să ne apropiem de dorințele oedipiene ale unei fete mai mult decât prin sugestia că Bucle-Aurii încearcă să împartă patul și masa cu un personaj care amintește de tatăl ei.

Dar, așa cum spune și povestea, fie că e vorba de dorința de a fi bărbat, fie de cea de a dormi în patul tatălui, nici una dintre variante nu constituie o rezolvare. Motivul este că budinca tatălui e „prea fierbinte”, iar scaunul „prea tare”. Astfel, dezamăgită că identitatea masculină sau intimitatea cu tatăl nu sunt posibile sau sunt prea periculoase – s-ar putea frige – sau prea greu de suportat, Bucle-Aurii, ca orice fată care trece printr-o profundă dezamăgire oedipiană legată de tatăl ei, se întoarce la relația inițială cu mama.

Dar nici asta nu funcționează. Ceea ce a fost odată o relație caldă a devenit una distantă (budinca e prea rece). Iar dacă scaunul mamei nu e prea tare, e prea moale; probabil o cuprinde prea învăluitoare, așa cum mama cuprinde pruncul, iar fata, pe bună dreptate, nu dorește să se întoarcă acolo.

În privința paturilor, Bucle-Aurii găsește patul lui Tata-Urs prea înalt în dreptul capului, iar cel al Mamei-Urs prea înalt la picioare, demonstrând că atât cele două roluri cât și intimitatea nu-i sunt încă pe măsură. Numai lucrurile lui Pui-de-Urs i se potrivesc „de minune”. Așadar, nu-i rămâne alt rol decât cel de copil. Dar, în timp ce Bucle-Aurii stătea în scaunul lui Pui-de-Urs, care „nu era nici prea tare, nici prea moale, ci tocmai cum trebuie, fundul scaunului s-a desprins, iar al ei s-a izbit dolofan de podea”. În mod evident, ea a crescut prea mult pentru un scaun de copil. Într-adevăr, punctele de sprijin din viața ei par să se fi năruit, pentru că n-a avut succes nici prin raportarea la tată, nici la mamă; dar asta se întâmplă numai când, după aceste eșecuri, Bucle-Aurii încearcă să se întoarcă, fără entuziasm, la o existență infantilă. Pentru Bucle-Aurii nu există un final fericit – din eșecul încercării de a găsi ce i se potrivește se va trezi ca dintr-un vis urât și va fugi mai departe.

Povestea ei ilustrează dificultatea de alegere cu care se confruntă un copil: cum ar trebui să fie – ca tata, ca mama sau ca un copil? A decide cine vrea să fie în raport cu aceste poziții umane fundamentale devine într-adevăr o intensă bătălie psihologică, o încercare prin care fiecare ființă umană trebuie să treacă. Dar, chiar dacă un copil nu este pregătit să ia locul mamei sau al tatălui, nici să-l accepte pur și simplu pe cel al copilului nu este o soluție – de aceea sunt necesare cele trei teste. Pentru a crește, realizarea că încă este un copil trebuie compensată cu alta: trebuie să devină el însuși, cineva diferit de fiecare dintre părinți.

În basmele populare, spre deosebire de poveștile mai recente în genul *Bucle-Aurii*, nimic nu se încheie după trei încercări. În finalul poveștii *Bucle-Aurii* nu se întrevăd nici o rezolvare a problemei identității, nici o descoperire de sine, eroina nu devine o persoană nouă și independentă. Totuși, experiența din casa urșilor cel puțin o învață pe fată că regresia în infantilism nu o poate scăpa de dificultățile de maturizare. A deveni tu însuți, ne sugerează povestea, este un proces care începe prin a descoperi ce implică relațiile cu părinții.

Urșii din *Bucle-Aurii* nu ajută cu nimic; dimpotrivă, ei sunt indignați și critică faptul că o fată îndrăznește să încerce patul tatei și să ia locul mamei. Exact contrariul a ceea ce se întâmplă în *Albă-ca-Zăpada*: piticii, departe de a-i reproșa că a gustat din farfuriile lor, că le-a sorbit din pahare și le-a încercat paturile, o admiră pe eroină. În timp ce urșii, indignați, o trezesc pe *Bucle-Aurii*, piticii fac tot posibilul să n-o trezească pe *Albă-ca-Zăpada*, chiar dacă asta le provoacă unele inconveniente. Oricât ar fi de impresionați cu frumusețea ei, îi spun de la bun început că, dacă vrea să rămână cu ei, va trebui să se supună unor reguli: dacă vrea să devină o persoană adevărată trebuie să acționeze cu maturitate. Piticii o avertizează care sunt pericolele legate de creștere, dar, chiar și atunci când *Albă-ca-Zăpada* nu le ascultă sfatul, o ajută să scape de necaz.

Bucle-Aurii nu primește nici un fel de ajutor de la urși în privința problemelor legate de creștere, așa că tot ce poate face este să fugă mai departe, speriată de propria ei îndrăzneală, înfrântă în eforturile de a se găsi pe sine. Fuga de greutățile inerente creșterii nu-l încurajează pe copil să-și dea osteneala de a rezolva, una câte una, problemele ivite în timpul creșterii. În plus, povestea nu se încheie cu vreo promisiune de fericire viitoare care să-i aștepte pe cei

ce-au învățat să-și stăpânească pornirile oedipiene în copilărie, apoi din nou în adolescență, când aceste dificultăți reapar și trebuie rezolvate cu maturitate. *Bucle-Aurii* e deficitară la acest capitol, deoarece numai speranța în viitor îi poate procura copilului curajul necesar de a continua lupta pentru atingerea individualității.

În ciuda neajunsurilor în comparație cu alte basme, *Bucle-Aurii* are un merit considerabil, altfel n-ar fi câștigat o atât de mare popularitate. Povestea se ocupă de dificultățile întâlnite în dobândirea identității sexuale și de problemele create de dorințele și eforturile oedipiene de a câștiga dragostea deplină a unui părinte, apoi a celuilalt.

Deoarece *Bucle-Aurii* este o poveste ambiguă, foarte mult depinde de cum este spusă. Părintele care, având motivele lui, se complăce în ideea că unii copii trebuie speriați pentru a nu încerca să afle secretele adulților va povesti într-un anume fel, diferit de altul care empatizează cu dorința copilului de a face asta. O persoană va simți compasiune pentru dificultățile eroinei de a se împăca cu faptul că este fată; alta, nu. Unii vor înțelege mai profund frustrarea fetei când trebuie să accepte faptul că încă este un copil, dar și că trebuie să depășească această fază, deși s-ar putea să dorească să n-o facă.

Ambiguitatea poveștii face posibilă spunerea ei cu un accent pe rivalitatea dintre frați – celălalt motiv major. În acest sens, este foarte important dacă, de exemplu, se relatează incidentul cu scaunul rupt. Poate fi spus cu empatie pentru șocul fetei atunci când scaunul care părea atât de potrivit se prăbușește brusc; sau, dimpotrivă, cu amuzamentul stârnit de căderea în fund a lui *Bucle-Aurii* sau de stricarea scaunului lui *Pui-de-Urs*.

Când povestea este spusă din perspectiva lui *Pui-de-Urs*, *Bucle-Aurii* devine brusc intrusa care apare din senin, așa

cum au apărut sora sau fratele mai mic, și uzurpă – sau încearcă să uzurpe – o poziție în familia care, pentru Pui-de-Urs, era completă fără ea. Acest intrus nesuferit îi ia din mâncare, îi distruge scaunul, chiar încearcă să-l dea afară din pat – și, prin extensie, să-i ia locul în inima părinților. Atunci e de înțeles că nu vocea părinților, ci a lui Pui-de-Urs este cea „atât de ascuțită și de pătrunzătoare, că o a trezit-o îndată din somn. Ea a sărit în sus... și fuga la fereastră”. Pui-de-Urs – copilul – e cel care vrea să se debaraseze de nou-sosită și vrea ca ea să se întoarcă de unde a venit, să „nu mai audă de ea”. Astfel, povestea personifică imaginativ teama și dorințele unui copil față de un nou-venit, imaginar sau real, în sânul familiei.

Dacă, văzut din punctul de vedere al lui Bucle-Aurii, Pui-de-Urs este fratele, atunci putem înțelege de ce dorește să-i ia din mâncare, să-i distrugă jucăria (scaunul) și să-i ocupe patul, astfel ca el să nu mai aibă loc în familie. Această interpretare o transformă din nou într-o poveste moralizatoare, care atrage atenția că e primejdios pentru un copil să dea curs rivalității între frați în asemenea măsură încât să acționeze distructiv împotriva bunurilor fratelui. Dacă procedează așa, atunci riscă să se pomenească afară din casă, fără să știe încotro s-o apuce.

Marea popularitate de care se bucură *Bucle-Aurii* printre copii și adulți, în egală măsură, derivă în parte din plurivalența semnificațiilor la diferite niveluri. Un copil mai mic ar putea reacționa îndeosebi la situația rivalității între frați, încântat că fata trebuie să se întoarcă de unde a venit, cum mulți copii și-ar dori să facă nou-născutul. Un copil mai mare va fi încântat de experimentele fetei în rolurile adulților. Copiii se vor bucura de faptul că Bucle-Aurii își bagă nasul peste tot; iar unii părinți vor vrea să le

amintească copiilor că prețul plătit pentru asta e izgonirea din confortul familial.

Povestea se impune în special datorită faptului că descrie un outsider, Bucle-Aurii, sub o formă atât de atrăgătoare. Dar în același timp e pe gustul altora și pentru că cei dinăuntrul cercului familial, urșii, câștigă. Așadar, fie că ne simțim în afară sau înăuntru, povestea poate fi la fel de încântătoare. Modificarea titlului de-a lungul timpului arată cum o poveste care protejează proprietatea și drepturile psihologice ale celor îndreptățiți – urșii – a devenit una care focalizează atenția asupra outsiderului. Ceea ce se numea odată *Cei trei urși* este astăzi cunoscut mai ales ca *Bucle-Aurii*. Mai mult, ambiguitatea poveștii, atât de specifică temperamentului timpurilor moderne, poate explica în parte popularitatea ei, în timp ce soluțiile bine definite ale basmelor tradiționale par să se refere la vremuri fericite când era posibilă obținerea unor soluții tranșante.

În această privință, și mai important este faptul că interesul major stârnit de poveste constituie totodată și cea mai mare slăbiciune a ei. Nu numai în epocile moderne, dar și de-a lungul timpurilor fuga de o problemă – care în inconștient semnifică negarea sau reprimarea ei – pare cea mai simplă scăpare atunci când suntem confrunțați cu ceea ce pare o situație prea dificilă sau de nerezolvat. Aceasta este și soluția care se desprinde din *Bucle-Aurii*. Urșii par indiferenți la apariția și dispariția fetei din viața lor. Se comportă de parcă nimic nu s-ar fi întâmplat, e doar un episod fără consecințe; totul se rezolvă prin fuga ei pe fereastră. În ceea ce o privește pe Bucle-Aurii, fuga ei pare să sugereze că nu este necesară o rezolvare a problemelor oedipiene sau a rivalității dintre frați. Contrar celor întâmplate în basmele tradiționale, avem impresia că experiența lui Bucle-Aurii

în casa urșilor a contat la fel de mult pentru ea cât a contat și pentru familia de urși; mai mult nu ni se spune. În ciuda explorărilor ei asidue pentru a se lămuri ce rol i se potrivește – și, implicit, cine e ea –, nu ni se comunică dacă acestea au condus-o spre un eu superior.

Părinților le-ar plăcea ca fiicele să rămână veșnic fetițele lor, iar unui copil îi place să creadă că este posibil să scapi de dificultățile procesului de creștere. De aceea reacția spontană la *Bucle-Aurii* este: „Ce poveste drăguță!“. Dar aceasta este și cauza pentru care povestea nu-l ajută pe copil să dobândească maturitatea emoțională.

FRUMOASA DIN PĂDUREA ADORMITĂ

Adolescența este o perioadă de rapide schimbări majore, caracterizate prin perioade de completă pasivitate și letargie, alternate cu momente de activitate frenetică, chiar accese comportamentale periculoase de „afirmare“ sau de descărcare a tensiunilor interioare. Această conduită oscilantă a adolescenților își găsește expresia în unele basme în care eroul se avântă într-o aventură și apoi brusc e transformat în stană de piatră printr-o vrajă. Mult mai des și mult mai adevărat din punct de vedere psihologic, succesiunea se inversează: Prostănacul din *Cele trei pene* nu face nimic până nu înaintea destul de mult în adolescență, iar eroul din *Cele trei graiuri*, împins de tată să plece în străinătate la studii, petrece trei ani de învățătură pasivă înainte de a alege drumul aventurii.

În timp ce multe basme pun accentul pe înfăptuirile mărețe pe care eroii trebuie să le ducă la bun sfârșit pentru a deveni ei înșiși, *Frumoasa din pădurea adormită*

evidențiază necesitatea unei lungi concentrări pasive. În lunile dinaintea primei menstruații și deseori pe parcursul perioadei imediat următoare, fetele sunt pasive, par somnoroase și se retrag în sine. Deși în cazul băieților care ating vârsta maturității sexuale aceste stări nu sunt la fel de notabile, mulți dintre ei trec prin momente de lăncezeală și introvertire. Astfel, este de înțeles că un basm care începe printr-o lungă perioadă de somn la debutul pubertății a devenit de multă vreme foarte popular printre fete și băieți deopotrivă.

În schimbările majore din viață, cum e cazul adolescenței, sunt necesare atât etapele active, cât și cele pasive. Întoarcerea spre sine, care din exterior apare ca o totală apatie (sau somnolență prelungită), are loc atunci când în interiorul persoanei se petrec procese mentale de mare importanță, iar cel în cauză nu mai are energia necesară pentru a se manifesta în exterior. Basmelor care, asemeni *Frumoasei din pădurea adormită*, au ca subiect central astfel de perioade de pasivitate îi permit adolescentului să nu-și facă griji în timpul perioadelor de inactivitate: el realizează că lucrurile continuă să evolueze. Finalul fericit îl asigură pe adolescent că nu va rămâne permanent blocat în aparenta inactivitate, deși la vremea respectivă i se pare că această etapă va dura o sută de ani.

După perioada de inactivitate, care de regulă are loc la începutul pubertății, adolescenții devin activi și recuperează; în viața reală și în basme, ei încearcă să-și demonstreze nouă cucerita masculinitate sau feminitate, deseori prin aventuri periculoase. Aceasta este modalitatea simbolică prin care basmele le comunică în subtext că, după ce au acumulat forța necesară în solitudine, tinerii trebuie să devină ei înșiși. În realitate, dezvoltarea este plină de pericole:

un adolescent trebuie să abandoneze siguranța copilăriei, fapt reprezentat în basm prin rătăcirea într-o pădure; să învețe să facă față tendințelor violente și anxietății, simbolizate prin întâlnirile cu animale sălbatice sau balauri; să se cunoască pe sine, adică să cunoască personaje și situații ciudate. În acest proces, adolescentul își pierde inocența anterioară, sugerată de faptul că era numit „Prostănașul”, considerat prost și neimportant sau doar copilul părinților săi. Riscul implicat de aventurile îndrăznețe este evident, ca atunci când Jack se întâlnește cu căpcăunul. *Albă-ca-Zăpada* și *Frumoasa din pădurea adormită* îl încurajează pe copil să nu-i fie frică de pericolele pasivității. Oricât ar fi de arhaică, *Frumoasa din pădurea adormită* conține un mesaj mai important pentru tinerii de azi decât multe alte povești. În prezent multor tineri – și părinților lor – le este teamă de creșterea lipsită de evenimente, când nimic nu pare să se întâmple, din cauza prejudecății că atingerea unui scop e posibilă numai prin fapte vizibile. Dar *Frumoasa din pădurea adormită* ne spune că o lungă perioadă de tăcere, de contemplare și concentrare asupra propriei persoane poate duce la cele mai mari realizări.

S-a susținut recent că, în basme, lupta împotriva dependenței de copilărie și pentru autorealizare este frecvent înfățișată diferit pentru o fată decât pentru un băiat, ca rezultat al stereotipiei sexuale. Dar basmele nu procedează așa. Chiar și atunci când o fată este portretizată ca retrăgându-se în sine în lupta pentru a deveni ea însăși, iar un băiat ca raportându-se agresiv la lumea exterioară, aceste două modalități împreună simbolizează cele două aspecte prin care o persoană trebuie să-și câștige identitatea: învățând să înțeleagă și să stăpânească universul interior la fel ca și pe cel exterior. În acest sens, personajele feminine și

cele masculine constituie proiecțiile în două figuri diferite a două aspecte (artificial) separate ale unuia și aceluiași proces pe care fiecare dintre noi trebuie să-l parcurgă în timpul creșterii. În vreme ce unii părinții care interpretează totul literal nu înțeleg asta, copiii știu că, indiferent de sexul eroului, povestea privește problemelor lor.

Personajele masculine și feminine apar în aceleași roluri în basme; în *Frumoasa din pădurea adormită*, prințul este cel care o observă pe fata care doarme, dar în *Cupidon și Psyche* și în multe alte povești derivate din ea, Psyche este cea care îl surprinde pe Cupidon în somn și, asemeni prințului, se minunează de frumusețea lui. Acesta este doar un exemplu. Cum există mii de basme, putem ghici, fără să greșim prea mult, că există un număr egal de cazuri în care determinarea și curajul eroinei salvează un personaj masculin și viceversa. E normal să fie așa, din moment ce basmele revelează adevăruri importante despre viață.

Frumoasa din pădurea adormită este cel mai cunoscută în prezent în două versiuni: a lui Perrault și a Fraților Grimm⁷⁰. Pentru a explica în ce constau diferențele, cel mai nimerit ar fi să ne referim pe scurt la forma pe care povestea o avea în volumul *Pentameronul* al lui Basile, unde poartă titlul *Soarele, Luna și Talia*⁷¹.

La nașterea fiicei sale, Talia, un rege i-a chemat pe toți înțelepții și cititorii în stele să-i spună care va fi viitorul fetei. Ei au ajuns la concluzia că va fi expusă unei mari primejdii cauzate de un fir de in. Pentru a preveni un astfel de

⁷⁰ La vremea aceea devenise deja un motiv vechi, căci există versiuni franceze sau catalane dintre secolele al XIV-lea și al XVI-lea care i-au servit lui Basile ca modele, dacă nu cumva s-a bazat pe povești populare din epoca lui, care deocamdată ne-au rămas necunoscute⁷².

accident, regele poruncește să nu mai fie permise în castel nici inul, nici cânepa. Dar, într-o bună zi, când Talia a crescut, vede o femeie mai în vârstă cu o furcă de tors și un fus, trecând pe lângă fereastra ei. Cum nu mai văzuse așa ceva înainte, Talia „a fost încântată de dansul fusului”. Curioasă, ia furca și începe să răsucescă un fir de cânepă. O așchie „i-a intrat sub unghie, iar ea a căzut moartă”. Regele își răsește fiica fără viață, așezată într-un jilț drapat în catifea, încuie porțile palatului și pleacă pentru totdeauna în lume, să șteargă amintirea durerii.

După o vreme, un alt rege trece pe acolo, mergând la vânatoare. Șoimul lui zboară printr-o fereastră în castelul pustiu și nu se mai întoarce. Regele colindă prin castel, încercând să-și recupereze șoimul. Acolo o găsește pe Talia, care arată de parcă ar dormi, însă nimic nu reușește s-o trezească. Îndrăgostindu-se de frumusețea ei, rămâne cu ea o vreme; apoi pleacă și uită de toată povestea. Nouă luni mai târziu, Talia naște doi copii, rămânând în tot acest timp adormită. Iar pruncii se alăptează la sânii ei. „Odată, unul dintre copii a vrut să sugă, n-a găsit sânul, în schimb a vârat în gură degetul care fusese înțepat. L-a supt atât de tare că așchia a ieșit de sub unghie, iar Talia s-a trezit ca dintr-un somn adânc.”

Într-o bună zi, regele își amintește de aventură și se întoarce să vadă ce mai face Talia. E încântat s-o găsească trează și cu doi copii minunați, iar de acum înainte cei trei sunt prezenți mereu în gândurile lui. Soția regelui îi descoperă secretul și trimite să fie aduși cei doi copii, în numele regelui. Poruncește să fie tăiați și gătiți pentru a-i fi serviți soțului. Bucătarul îi ascunde pe copii în casa lui și gătește în schimb doi iezi, serviți de regină regelui. După o vreme, regina trimite și după Talia, având de gând s-o ardă de vie,

pentru că ea este pricina infidelității soțului. În ultima clipă apare regele, își aruncă nevasta în foc și se căsătorește cu Talia, fericit că bucătarul i-a păstrat copiii vii. Povestea se încheie cu versurile:

„Norocosul, se zice, e binecuvântat

De Soartă chiar atunci când stă întins în pat”.

Perrault, adăugând episodul ursitoarei păcălite care proferează un blestem sau folosind un laitmotiv familiar basmelor, explică de ce eroina cade într-un somn ca de moarte și astfel îmbogățește povestea, deoarece în *Soarele, Luna și Talia* nu ni se comunică vreun motiv care să-i explice soarta.

În povestea lui Basile, Talia este fiica unui rege care o iubește atât de mult încât nu mai poate rămâne în preajma ei când intră într-un somn asemănător morții. Nu vom mai auzi nimic despre el după ce o lasă pe Talia în jilțul care seamănă cu un tron, „sub un acoperământ cu broderii”, nici măcar după ce ea se trezește și se căsătorește cu regele, trăind fericiți împreună cu cei doi copii minunați. Un rege înlocuiește alt rege în aceeași țară; un rege înlocuiește un

*Cum copiii Taliei se numesc Soare și Lună, există posibilitatea ca Basile să fi fost influențat de povestea lui Leto, una dintre multele iubiri ale lui Zeus, care i-a născut pe Apollo și Artemis, zeul soare și zeita lună. Dacă acesta este cazul, putem conchide, deoarece Hera era geloasă pe iubirile lui Zeus, că regina din această poveste își are originea în figura Herei.

Majoritatea basmelor din lumea occidentală au cuprins la un moment dat elemente creștine, așa încât o trecere în revistă a semnificațiilor creștine din subtext ar necesita un alt volum. În această poveste Talia, care nu știe că a avut contact sexual sau că a zămislit, a făcut toate acestea fără plăcere și fără păcat. Lucrul acesta îl are în comun cu Fecioara Maria pentru că ea, asemenea Fecioarei, devine astfel o mamă de Dumnezeu/zei.

altul în viața Taliei – tatăl rege este înlocuit de regele amant. S-ar putea ca acești doi regi să se substituie unul altuia în diferite perioade din viața fetei, în roluri și cu înfățișări diferite? Iarăși întâlnim aici „inocența” copilului oedipian care nu se simte responsabil pentru ceea ce stârnește sau dorește să stârnească în părinte.

Perrault se distanțează mult de povestea lui Basile. El era, în definitiv, un om de curte care spunea povești pentru a fi citite de prinți, pretinzând că fuseseră născocite de fiul său pentru plăcerea unei prințese. Cei doi regi se preschimbă într-un rege și un prinț, ultimul, evident, fiind necăsătorit și fără copii. Iar prezența regelui este separată de cea a prințului de un somn de o sută de ani, astfel încât suntem convinși că n-au nimic în comun. Foarte interesant este că Perrault nu reușește să se rupă definitiv de conotațiile oedipiene: în povestea lui nu e vorba de o regină înnebunită de gelozie din cauza trădării soțului, dar ea apare ca mama oedipiană atât de geloasă pe fata de care s-a îndrăgostit fiul ei, încât încearcă s-o distrugă. Dar, în timp ce regina lui Basile este convingătoare, a lui Perrault nu este. Povestea lui este alcătuită din două părți incongruente: prima, în care prințul o trezește pe Frumoasă, luând-o de soție; urmată de a doua parte, în care, pe neașteptate, ni se spune că mama prințului cuceritor este în realitate o căpcăună care înfulecă orice copil și că are de când să-și devoreze nepoții.

La Basile, regina intenționează să-i servească soțului o mâncare preparată din carnea copiilor lui – cea mai îngrozitoare pedeapsă imaginabilă pentru că a preferat-o pe Frumoasă în locul ei. La Perrault, în schimb, regina vrea să-i mănânce ea însăși. La Basile, regina e geloasă pentru că mintea și dragostea soțului sunt în întregime dedicate Taliei și copiilor ei. Soția regelui încearcă s-o arunce în

flăcări pe Talia – dragostea „înflăcărată” a regelui pentru Talia aprinde ura „mistuitoare” a reginei.

Nu există nici o explicație pentru ura canibalică a reginei din povestea lui Perrault, doar că e o căpcăună care „ori de câte ori vede un copil care trece prin fața ei... se stăpânește cu greu să nu se repeadă asupra lui”. În același timp, Prințul păstrează secretul căsătoriei cu Frumoasa Adormită vreme de doi ani, până la moartea tatălui. Numai atunci o aduce pe Frumoasă, împreună cu cei doi copii, Aurora și Zori-de-Zi, la castel. Și, deși știe că mama e căpcăună, atunci când pleacă la război îi lasă în grijă regatul, soția și copiii. Povestea lui Perrault se sfârșește când regele se întoarce, exact în momentul în care mama lui e pe cale s-o arunce pe Frumoasă într-o groapă plină cu vipere. La sosirea lui, planurile fiindu-i zădărnicate, căpcăuna se aruncă în groapa pregătită pentru noră.

E lesne de înțeles de ce Perrault n-a găsit de cuviință să spună la curtea Franței o poveste în care un rege însurat violează o fecioară adormită, o lasă însărcinată, uită de ea, apoi își aduce aminte din pură întâmplare. Însă un prinț de basm care păstrează secretul căsătoriei și copiilor față de tatăl său, regele – să presupunem că din teama de gelozia oedipiană a regelui, dacă fiul devine la rândul său tată? –, este neconvingător, chiar și numai prin faptul că gelozia oedipiană a tatălui și a mamei față de același fiu este forțată, chiar și pentru un basm. Cu toate că știe că mama sa e o căpcăună, prințul nu-și aduce soția și copiii acasă atât timp cât bunul său tată poate exercita o influență restrictivă, protejându-i de căpcăună, ci numai după moartea tatălui, când protecția nu mai există. Toate aceste nepotriviri nu se datorează lipsei de măiestrie a lui Perrault, ci faptului că el nu lua în serios intriga poveștilor, punând

un preț mai mare pe versurile frumoase și moralizatoare pe care le atașa fiecărui final de poveste^{*}.

Cu două părți atât de incongruente, e de înțeles că în povestea orală – și deseori în cea tipărită – povestea se încheie cu uniunea fericită a Prințului și a Frumoasei Adormite. Aceasta este versiunea pe care Frații Grimm au auzit-o și au păstrat-o, cea care era și este foarte cunoscută. Totuși, în povestea lui Perrault exista ceva ce s-a pierdut. Să dorești moartea unui nou-născut doar pentru că n-ai fost invitat la botez sau pentru că ai primit cadou o trusă de argintărie de calitate inferioară este însemnul unei ursitoare malefice. Astfel, la Perrault, ca și la Frații Grimm, întâlnim la început o zână (ursitoare) divizată în aspectele ei bune și rele. Finalul fericit reclamă ca principiul răului să fie pedepsit pe măsură și îndepărtat definitiv; numai atunci

^{*} Perrault, adresându-se nobililor de la curte pe care îi avea în minte drept cititori, se amuza pe seama basmelor pe care le istorisea. Spre exemplu, el precizează că regina-căpcăună dorește copiii serviți „cu sos Robert”. În acest fel introduce detalii care distrag atenția de la personajul de basm, ca atunci când ne spune că, la trezirea Frumoasei din pădurea adormită, s-a remarcat că rochia ei era demodată: „era îmbrăcată ca străbunica și avea o eșarfă ieșind de sub un guler înalt; cu toate acestea, nu era mai puțin frumoasă și fermecătoare”. Ca și cum eroii de basm n-ar trăi într-o lume în care moda nu se schimbă.

Astfel de remarci, în care Perrault amestecă fără discriminare raționalitatea meschină cu fantezia de basm, distrag serios atenția de la opera lui. Detaliile rochiei, de exemplu, distrug timpul mitic, alegoric și psihologic sugerat de cei o sută de ani de somn, transformându-i într-o perioadă cronologică specifică. Totul ia o tentă frivolă – spre deosebire de legendele despre sfinții care se trezesc la viață după o sută de ani, recunosc cum s-a schimbat omenirea și se transformă imediat în țărână. Cu astfel de detalii menite să amuze, Perrault distruge sentimentul de atemporalitate care este un element important în eficacitatea basmelor.

poate binele, împreună cu fericirea, să învingă. La Perrault, ca și la Basile, principiul răului este îndepărtat definitiv, înfăptuindu-se așadar dreptatea de basm. Dar versiunea Fraților Grimm, care va fi analizată de aici înainte, prezintă neajunsul că ursitoarea cea rea nu va fi pedepsită.

Indiferent de variațiunile de detaliu, tema centrală a tuturor versiunilor *Frumoasei din pădurea adormită* este aceea că, în pofida eforturilor părinților de a împiedica trezirea sexuală a copilului, ea va avea loc neîndoielnic. Mai mult chiar, eforturile neinspirate ale părinților nu fac decât să amâne maturizarea copiilor la vremea potrivită, ilustrată aici de somnul de o sută de ani al Frumoasei, care desparte trezirea sexuală de uniunea cu iubitul. Alt motiv, înrudit cu acesta, este ideea că așteptarea îndelungată a împlinirii sexuale nu-i răpește nimic din frumusețe.

Versiunile lui Perrault și a Fraților Grimm încep indicând că e posibil să aștepti multă vreme înainte de a cunoaște împlinirea sexuală, desemnată prin conceperea unui copil. Ni se spune că vreme îndelungată regele și regina și-au dorit în van un copil. La Perrault, părinții se comportă ca niște contemporani: „Au mers la toate apele din lume; jurăminte, pelerinaje, au încercat totul și nimic nu s-a întâmplat. Însă, în cele din urmă, regina a rămas însărcinată”. Începutul Fraților Grimm este mult mai specific unui basm: „Au fost odată ca niciodată un rege și o regină, și nu trecea zi să nu se tânguie amândoi, jurându-se: «O, dacă-am avea un copil!», dar asta nu se întâmpla niciodată. Odată, în timp ce regina se scălda, s-a întâmplat că un broscoi a sărit din apă, pe pământ, a venit la ea și i-a spus: «Dorința îți va fi împlinită înainte de sfârșitul anului, când vei aduce pe lume o fiică». Faptul că broscoiul îi spune reginei că va naște înainte de încheierea anului limitează

perioada de așteptare la aproximativ nouă luni de sarcină. Asta, plus faptul că regina se îmbăia, ne face să suspectăm că actul de concepere a copilului a avut loc cu ocazia vizitei broscuiului la regină. (Motivul pentru care broscuiul simbolizează deseori împlinirea sexuală în basme va fi comentat mai târziu în legătură cu *Regele broască*.)

Lunga așteptare a părinților pentru un copil care în cele din urmă se va naște pare să ne spună că nu e nevoie să ne grăbim spre sex; nu pierdem nici una dintre marile recompense dacă trebuie să așteptăm vreme îndelungată pentru asta. Ursitoarele și dorințele lor de bine exprimate la botezul copilului au foarte puțin de-a face cu intriga, cu excepția contrastului oferit prin blestemul ursitoarei care se simte înșelată. Asta se vede din faptul că numărul de ursitoare variază de la țară la țară, de la trei la opt, chiar treisprezece*. Darurile ursitoarelor, de înzestrare a copilului, diferă și ele în versiuni, în timp ce blestemul celei rele este întotdeauna același: fata (în povestea Fraților Grimm la vârsta de cincisprezece ani) își va înțepa degetul într-un fus de tors și va muri. Ultima ursitoare bună e în stare să schimbe verdictul în o sută de ani de somn. Mesajul este similar celui din *Albă-ca-Zăpada*: ceea ce apare ca o

* În *Anciennes Chroniques de Perceforest*, din secolul al XIV-lea (carte publicată prima oară în Franța în 1528), trei zeițe sunt invitate la celebrarea nașterii Zellandinei. Lucina îi ursește sănătate; Themis, furioasă că lipsește cuțitul de lângă farfuria ei, rostește blestemul ca, după ce Zellandine se va înțepa cu un fir din furcă, să rămână adormită până când îi va fi smuls. Venus, a treia zeiță, promite să aducă scăparea. Venus, cea de-a treia ursitoare, promite să facă în așa fel încât fata să fie salvată. În povestea lui Perrault, sunt șapte zâne invitate și una neinvitată, cea care rostește faimosul blestem. La Frații Grimm avem douăsprezece zâne binevoitoare și una răuvoitoare.

perioadă de pasivitate mortală la sfârșitul copilăriei nu e altceva decât o creștere liniștită, de pregătire, după care persoana se va trezi matură, gata pentru uniunea sexuală. Trebuie menționat că în basme această uniune este în mod egal una între mințile și sufletele celor doi parteneri, cât și una de împlinire sexuală.

În trecut, cincisprezece ani era deseori vârsta la care începea menstruația. Cele treisprezece ursitoare din povestea Fraților Grimm amintesc de cele treisprezece luni lunare (calculate după fazele Lunii) în care un an era împărțit în timpuri străvechi. În timp ce acest simbolism le poate scăpa celor care nu sunt familiarizați cu anul lunar, este bine cunoscut faptul că menstruația se produce de regulă cu frecvența de douăzeci și opt de zile a lunii lunare, pe parcursul a treisprezece luni, nu a celor douăsprezece luni în care este divizat anul. Astfel, numărul de douăsprezece ursitoare bune, plus a treisprezecea rea, indică simbolic că „blestemul” fatidic se referă la menstruație.

Este foarte credibil faptul că regele, un bărbat, nu înțelege necesitatea menstruației și încearcă să-și scutească fiica de sângerarea fatală. Regina, în toate versiunile, pare lipsită de griji în privința profeției ursitoarei rele. În orice caz, ea știe de ce nu caută s-o contracareze. Blestemul se concentrează asupra furcii de tors, un cuvânt care în engleză (*distaff*) a ajuns să desemneze femeia în general. Deși acest lucru nu este valabil și pentru franceză (Perrault) sau germană (Frații Grimm), până nu demult torsul și țesutul erau considerate îndeletniciri specific „feminine”.

Toate eforturile regelui de a deturna „blestemul” ursitoarei rele sunt sortite eșecului. Chiar înlăturând toate furcile de tors din regat, el nu poate preveni sângerarea fatală a fetei atunci când împlinește cincisprezece ani și ajunge la

pubertate, conform prezicerii. Orice precauție ar lua un tată, când fiica sa crește, pubertatea va fi inevitabilă. Absența temporară a ambilor părinți atunci când acest lucru se întâmplă simbolizează incapacitatea tuturor părinților de a-și proteja copilul împotriva diverselor dificultăți de creștere prin care orice ființă umană trebuie să treacă.

Devenind adolescentă, fata explorează domenii ale existenței inaccesibile înainte, reprezentate de camera ascunsă în care toarce femeia bătrână. În acest moment povestea abundă în simboluri freudiene. Când se apropie de locul respectiv, fata urcă pe o scară în spirală; în vise, astfel de scări reprezintă în mod obișnuit experiențe sexuale. Sus, la capătul scărilor, ea se pomenește în fața unei mici uși cu o cheiță în broască. Învârtind-o, ușa „se deschide deodată”, iar fata intră în cămăruța în care toarce bătrâna. În vise, o mică ușă încuiată semnifică deseori organul sexual feminin; a întoarce cheia în broască simbolizează implicit actul sexual.

Văzând-o pe bătrâna care toarce, fata întreabă: „Ce este lucrul acesta care saltă așa vesel?”. Nu trebuie să ai multă imaginație să înțelegi posibilele conotații ale fusului; dar, îndată ce fata îl atinge, se înțepă în deget și adoarme.

Majoritatea asocierilor pe care această poveste le stărnește în inconștientul copilului sunt mai degrabă legate de menstruație decât de actul sexual. În limbajul comun, trimițând totodată la originea biblică, menstruația este deseori denumită un „blestem”; și blestemul unei femei – ursitoarea – este cel care cauzează menstruația. În al doilea rând, vârsta la care blestemul trebuie să se împlinească coincide aproximativ cu aceea la care, în trecut, începea de regulă ciclul unei fete. În fine, sângerarea se produce în urma unei întrevederi cu o femeie în vârstă, nu cu un bărbat; conform Bibliei, blestemul se moștenește din femeie în femeie.

Sângerarea, ca aceea din menstruație, este pentru o tânără fată (la fel și pentru un băiat, dar într-un mod diferit) o experiență bulversantă dacă nu e pregătită pentru așa ceva. Copleșită de experiența sângerării neașteptate, prințesa cade într-un somn adânc, protejată împotriva tuturor peșitorilor – adică a interacțiunii sexuale premature – de un paravan impenetrabil de spini. În timp ce în titlul celor mai populare versiuni se pune accentul pe numele Frumoasei din pădurea adormită, datorat somnului îndelungat al eroinei, alte versiuni scot în evidență zidul protector, precum titlul englez *Briar Rose* (*Trandafirul sălbatic*).

Mulți prinți vor încerca să ajungă la Frumoasă înainte ca perioada de maturizare să ia sfârșit; toți acești peșitori prematuri își pierd viața din cauza mărcinișului. Acesta este un avertisment atât pentru copil, cât și pentru părinți că apetitul sexual înainte ca mintea și trupul să fie coapte este foarte distructiv. Dar, atunci când Frumoasa a atins în sfârșit maturitatea fizică și emoțională și este pregătită pentru dragoste, deci pentru sex și căsătorie, ceea ce înainte părea impenetrabil devine primitiv. Paravanul de spini se transformă brusc într-unul de flori mari și frumoase care se deschide pentru a-l primi pe prinț. Mesajul implicit este același ca în multe alte basme: nu-ți face griji și nu încerca să grăbești lucrurile – la vremea potrivită problema imposibilă își va găsi rezolvarea, aproape de la sine.

Lungul somn al frumoasei fecioare are și alte conotații. Fie că e vorba de Albă-ca-Zăpada în sicriul de sticlă sau de Frumoasa Adormită în patul ei, visul adolescentin

* Numele german al fetei și al poveștii, *Dornröschen*, evidențiază atât bariera de spini cât și trandafirul cu spini. Forma diminutivă a „trandafirului” din numele german subliniază imaturitatea fetei, care trebuie protejată de gardul cu spini.

de tinerețe și perfecțiune veșnică este doar atât: un vis. Transformarea blestemului inițial, care amenința cu moartea, într-un somn prelungit pare a sugera că cele două nu sunt atât de diferite: dacă nu vrem să ne schimbăm și să evoluăm, atunci mai bine rămânem într-o toropeală ca de moarte. În somn, frumusețea eroinelor este una frigidă; izolarea lor este narcisică. În această retragere în sine, care exclude restul lumii, nu există suferință, dar nici cunoaștere sau sentimente.

Orice tranziție de la un stadiu de dezvoltare la următorul este plină de pericole; cele ale pubertății sunt ilustrate de pierderea de sânge la atingerea fusului. O reacție naturală la primejdia implicată de nevoia de maturizare este retragerea din lumea și viața care generează atâtea probleme. Retragerea narcisică constituie o reacție tentantă față de dificultățile adolescenței, dar, ne avertizează povestea, duce la o existență asemănătoare morții dacă este adoptată ca o fugă din fața capriciilor vieții. Atunci, întreaga lume moare pentru persoana respectivă; acesta este înțelesul simbolic al somnului de moarte în care se cufundă totul în jurul *Frumoasei*. Lumea învie doar pentru cel care se trezește el însuși. Numai raportarea pozitivă la un altul ne „trezește” din pericolul de a dormi toată viața. Sărutul prințului rupe vraja narcisismului și trezește femeia care până în acel moment rămăsese subdezvoltată. Numai dacă o fecioară se dezvoltă într-o femeie viața poate merge înainte.

Întâlnirea armonioasă dintre prinț și prințesă, trezirea reciprocă, constituie un simbol a ceea ce implică maturitatea: nu doar armonia interioară, dar și cu celălalt. Depinde de ascultător dacă sosirea prințului la momentul oportun este interpretată ca evenimentul care provoacă

trezirea sexuală sau nașterea unui eu superior; probabil copilul le intuiește pe amândouă.

Trezirea dintr-un somn îndelungat va fi înțeleasă diferit de către un copil, în funcție de vârstă. Cei mai mici o vor vedea mai mult ca o trezire a identității, realizarea unui consens între ceea ce fuseseră niște tendințe haotice interioare – adică obținerea unei armonii interioare între sine, eu și supraeu.

După ce copilul a desprins acest sens înainte de pubertate, în adolescență înțelege mai în profunzime același basm. Apoi povestea devine și o imagine a obținerii armoniei cu celălalt, reprezentat de o persoană de sex opus, astfel încât cei doi, cum arată finalul *Frumoasei din pădurea adormită*, pot trăi împreună fericiți toată viața. Acesta este cel mai dezirabil scop al vieții și pare a fi cel mai semnificativ mesaj pe care basmele îl transmit copiilor mai mari. Este simbolizat de finalul în care prințul și prințesa sunt reuniți „și au trăit fericiți până la moartea lor”. Numai după ce o persoană a ajuns la o armonie interioară cu sine poate aspira la găsirea unei relații cu alții. O înțelegere preconștientă a conexiunii dintre cele două etape este dobândită de copil prin intermediul propriilor sale experiențe de dezvoltare.

Povestea *Frumoasei Adormite* îi arată fiecărui copil că un eveniment traumatic – așa cum este sângerarea unei fete la începutul pubertății și mai târziu, în momentul primului contact sexual – poate avea cele mai fericite consecințe. Povestea sădește ideea că aceste evenimente trebuie luate în serios, dar că nu trebuie să ne temem de ele. „Blestemul” este o binecuvântare deghizată.

Să mai privim o dată cea mai veche formă a motivului *Frumoasei din pădurea adormită* în *Perceforest*, apărută cu aproape șase sute de ani în urmă: Venus, zeița iubirii, este

cea care pune la cale trezirea fetei adormite, determinându-l pe prunc să sugă degetul cu pricina, exact ca în povestea lui Basile. Împlinirea unei femei nu vine odată cu menstruația. Ea nu este obținută nici când se îndrăgostește, nici măcar în timpul contactului sexual, nici prin nașterea unui copil, din moment ce eroinele din *Perceforest* și din povestea lui Basile dorm foarte adânc cât se întâmplă toate acestea. Sunt pașii necesari pe drumul maturizării finale; dar individualitatea deplină vine numai odată cu hrănirea ființei aduse pe lume: copilul care sugă din corpul mamei. Astfel, în aceste povești sunt enumerate doar experiențele care se aplică femeii; ea trebuie să treacă prin toate aceste faze înainte de a atinge apogeul feminității.

Pruncul care sugă așchia din unghia mamei este cel care o readuce la viață – un simbol al faptului că un copil nu este doar primitivul pasiv a ceea ce îi oferă mama, ci îi face el însuși mamei, în mod activ, un mare serviciu. Hrănirea lui de către mamă îi permite să facă acest lucru; dar, hrănindu-se, el este cel care o trezește la viață – și, ca întotdeauna în basme, o ființă renăscută simbolizează atingerea unei stări mentale superioare. Așadar, basmul le comunică atât copilului cât și părintelui că un copil nu se limitează la a primi de la mamă, ci, la rândul lui, îi oferă ceva mamei. În timp ce ea îi dă viață, el adaugă o nouă dimensiune vieții ei. Retragera în sine care ne-a fost sugerată de somnul îndelungat al eroinei se sfârșește atunci când ea îi asigură pruncului subzistența, iar el o readuce la cel mai înalt nivel al existenței: o reciprocitate în care cel care primește viață oferă viață.

În *Frumoasa din pădurea adormită*, acest moment este și mai mult evidențiat pentru că nu numai ea, ci și întreaga lume – părinții ei, toți locuitorii castelului – revine la viață

odată cu ea. Dacă suntem indiferenți față de lume, lumea încetează să existe pentru noi. Când Frumoasa a adormit, lumea întreagă a adormit odată cu ea și pentru ea. Lumea se trezește din nou când un copil este alăptat la sânul ei, pentru că numai astfel umanitatea poate continua să existe.

Acest simbolism s-a pierdut în versiunile mai târzii ale poveștii, care se încheie cu trezirea Frumoasei și, împreună cu ea, a întregii lumi la o nouă viață. Chiar și în forma prescurtată care ne-a parvenit, unde Frumoasa este trezită de sărutul prințului, simțim – fără să se spună explicit, ca în versiunile mai vechi – că ea este întruchiparea feminității perfecte.

CENUȘĂREASA

După toate probabilitățile, *Cenușăreasa* este basmul cel mai cunoscut și probabil cel mai îndrăgit⁷³. Este o poveste extrem de veche; când a fost scrisă pentru prima oară, în China, în secolul al IX-lea d. Cr., avea deja o istorie⁷⁴. Piciorul mic, fără pereche în lume, ca semn al unei virtuți, distincții și frumuseți extraordinare, și condurul confecționat dintr-un material prețios sunt detalii care indică o origine orientală, dacă nu neapărat chineză⁷⁵. Ascultătorul modern nu asociază atracția sexuală, în special, și frumusețea, în general, cu un picior extrem de mic, cum

⁷³ Conduri din materiale prețioase, confecționați artistic, sunt semnalati în Egipt din secolul al III-lea. Împăratul roman Diocletian a stabilit printr-un decret din 301 d. Cr. prețurile maxime pentru diferite încălțări, inclusiv pentru condurii din piele fină babiloniană, vopsită violet sau stacojiu, și condurii aurii pentru femei⁷⁵.

faceau chinezii antici, conform practicii lor de a înfășa strâns picioarele femeilor.

Cenușăreasa, așa cum o cunoaștem, este receptată ca o poveste despre chinurile și speranțele care formează conținutul esențial al rivalității dintre frați; și despre eroina care triumfă asupra surorilor care au maltratat-o. Cu mult înainte ca Perrault să dea *Cenușăresei* forma în care este acum consacrată, o persoană „nevoită să trăiască plină de cenușă” constituia un simbol al degradării în comparație cu frații sau surorile cuiva, indiferent de sex. În Germania, de exemplu, exista o poveste în care un astfel de băiat-cenușar devenea mai târziu rege, într-un destin paralel cu al *Cenușăresei*. *Aschenputtel* este titlul versiunii Fraților Grimm. Termenul desemna inițial o slujnică nu prea curată, o persoană de condiție inferioară care muncea într-o bucătărie și avea datoria de a scoate cenușa din sobă.

Există multe exemple în limba germană ale faptului că a fi forțat să umbli prin cenușă simboliza nu numai degradarea, ci și rivalitatea dintre frați și pe cel care în final își depășește fratele sau frații care îl înjosiseră. Martin Luther vorbește, în ale sale *Convorbiri în jurul mesei*, despre Cain ca puternicul răufăcător uitat de Dumnezeu, în timp ce pi-osul Abel este nevoit să fie fratele-cenușar (*Aschebrödel*), un nimeni, sluga lui Cain; într-una dintre predicile sale, Luther spune că Esau a fost forțat să joace rolul fratelui-cenușar al lui Iacov⁷⁶. Cain și Abel, Iacov și Esau constituie exemple biblice ale unui frate suprimat sau distrus de celălalt.

Basnul înlocuiește relațiile dintre frați cu relațiile dintre frații vitregi – probabil o găselniță care să explice și să facă mai acceptabilă animozitatea pe care nimeni nu o dorește între frații adevărați. Deși rivalitatea fraternă este universală și „naturală”, în sensul că este o consecință negativă a

faptului de a fi fratele cuiva, aceeași relație generează și sentimente pozitive între frați, evidențiate în basme de genul *Frățiorul și surioara*.

Nici un alt basm nu ilustrează la fel de bine precum *Cenușăreasa* trăirile interioare ale unui copil în chinurile rivalității fraterne, atunci când se simte deznădăduit și depășit de frații și surorile lui. *Cenușăreasa* este persecutată și înjosită de surorile vitrege; interesele ei sunt sacrificate pentru interesele lor de către mama vitregă; se așteaptă de la ea să presteze cea mai grea și mai murdară muncă într-o manieră ireproșabilă, dar fără să i se recunoască vreun merit; și i se cere din ce în ce mai mult. Așa simte și un copil care este devastat de rivalitatea fraternă. Oricât de exagerate i-ar apărea unui adult înjosirea și calvarul *Cenușăresei*, copilul afectat de rivalitatea fraternă își spune: „Asta sunt eu; așa mă maltratează ei pe mine sau cel puțin asta vor; mă cred la fel de lipsit de merite”. Și există momente – deseori lungi perioade – când, din rațiuni interioare, copilul simte astfel chiar și dacă poziția lui între frați nu pare să-i ofere vreun motiv în acest sens.

Când o poveste corespunde sentimentelor profunde ale copilului – cum nici o narațiune realistă n-ar reuși –, ea atinge pentru el calitatea emoțională de „adevăr”. Întâmplările din *Cenușăreasa* îi oferă imagini vii care dau contur emoțiilor sale copleșitoare, însă adesea vagi și imposibil de descris; așa încât aceste episoade par mult mai convingătoare decât cele din experiența lui de viață.

Sintagma „rivalitate fraternă” se referă la o constelație extrem de complexă de sentimente și cauze ale acestora. Cu foarte rare excepții, emoțiile declanșate într-o persoană expusă rivalității fraterne sunt cu mult exagerate față de situația reală percepută obiectiv. Chiar dacă majoritatea

copiilor suferă enorm din cauza acestei rivalități, părinții rareori sacrifică unul dintre copii de dragul celorlalți și nici nu tolerează persecutarea unora de către alții. Oricât de dificile sunt pentru copil judecățile obiective – aproape imposibile când e copleșit de emoții –, chiar și el, în cele mai raționale momente ale lui, „știe” că nu este tratat atât de rău cum e Cenușăreasa. Dar copilul se simte deseori persecutat, chiar dacă „știe” care este adevărul. De aceea, crede în adevărul inerent al *Cenușăresei*, ca apoi să creadă și în eliberarea și victoria finală. Din triumful ei, copilul extrage speranțe exagerate în viitorul lui, de care are nevoie pentru a contracara suferința prin care trece atunci când este răvășit de rivalitatea fraternală.

În ciuda denumirii de „rivalitate fraternală”, această suferință pasională are de-a face doar incidental cu frații sau surorile reale. Adevărata sursă o constituie sentimentele copilului față de părinți. Când un frate sau o soră mai mare sunt mai competenți, acest fapt declanșează doar sentimente temporare de gelozie. Dacă i se acordă o atenție specială altuia, copilul se simte insultat doar dacă, prin contrast, el e desconsiderat de către părinți sau se simte respins de ei. Din cauza unor astfel de temeri, unul sau toți frații sau surorile lui pot deveni un motiv de ranchiună chinuitoare. Teamă că, spre deosebire de ei, nu poate cuceri dragostea și aprecierea părinților îi stârnește sentimentul de rivalitate. Basmelor indică asta prin faptul că nu contează prea mult dacă frații sau surorile posedă cu adevărat o mai mare competență. În povestea biblică a lui Iosif și a fraților săi ni se spune că gelozia pentru afecțiunea părintească revărsată asupra lui Iosif stă la originea comportamentului distructiv al fraților. Spre deosebire de Cenușăreasa, părintele nu participă la înjosirea lui Iosif, ci, dimpotrivă, îl

preferă celorlalți copii. Dar Iosif, asemeni Cenușăresei, este transformat într-un rob și, la fel ca ea, se salvează miraculos, sfârșind prin a-și întrece frații.

Spunându-i unui copil devastat de rivalitatea fraternală că va crește și va fi la fel de capabil ca frații și surorile sale, îi oferim prea puțină consolare pentru sentimentele dezolante din prezent. Oricât ar dori să aibă încredere în asigurările noastre, în majoritatea cazurilor nu reușește. Un copil poate vedea numai din perspectiva subiectivității sale și, atunci când se compară în baza spuselor noastre cu frații săi, nu are încredere că, într-o bună zi, prin propriile-i forțe, va fi capabil să se descurce la fel de bine ca ei. Dacă ar putea să creadă mai mult în el, nu s-ar simți amenințat de frații săi, indiferent ce i-ar face ei, fiindcă atunci ar avea încredere că timpul va aduce dorita răsturnare a situației. Dar, din moment ce copilul nu poate de unul singur să privească înainte cu încredere spre un viitor care îi va fi favorabil, el se poate destinde numai cu ajutorul unor fantasme de glorie viitoare – dominarea fraților săi – despre care speră să devină realitate grație unei întâmplări norocoase.

Indiferent de poziția noastră în familie, suntem marcați de rivalitatea fraternală în anumite perioade ale vieții, într-o formă sau alta. Chiar și un copil singur la părinți are impresia că alți copii au niște avantaje mult mai mari, ceea ce îl face extrem de gelos. Mai mult, el poate suferi din cauza ideii anxioase că, dacă ar fi avut vreun frate, părinții l-ar fi preferat pe acela. *Cenușăreasa* este o poveste care atrage aproape la fel de mult fetele și băieții, deoarece copiii de ambele sexe suferă din cauza rivalității fraterne, nutrind cu toții aceeași speranță de a se salva din poziția ingrată și de a-i depăși pe cei care le par superiori.

Aparent, *Cenușăreasa* este o poveste la fel de simplă ca *Scufița Roșie*, cu care are în comun o mare popularitate. *Cenușăreasa* vorbește despre chinurile rivalității fraterne, despre vise care se vor împlini, despre ridicarea celui umil, despre merite adevărate recunoscute chiar dacă sunt ascunse de zdrențe, despre virtutea răsplătită și răul pedepsit – o poveste lipsită de echivoc. Dar, sub conținutul evident, se ascunde un material complex și în mare măsură inconștient, la care unele detalii ale poveștii fac aluzie doar atât cât să genereze asocieri inconștiente. Astfel se creează un contrast între simplitatea de suprafață și complexitatea profundă, care stârnește un interes puternic pentru poveste și explică atracția exercitată asupra milioane de cititori de-a lungul secolelor. Pentru a începe să înțelegem aceste semnificații ascunse, va trebui să pătrundem dincolo de sursele evidente ale rivalității fraterne discutate până acum.

Așa cum am menționat înainte, dacă un copil ar putea crede că doar limitările vârstei sunt responsabile pentru poziția inferioară în care se vede, n-ar trebui să sufere atât de cumplit din cauza rivalității fraterne, pentru că ar putea avea încredere în viitorul care îi va face dreptate. Când crede că înjosirea este meritată, simte că suferința lui este fără speranță. Concluzia îndreptățită emisă de Djuna Barnes despre basme – că, de fapt, copilul înțelege din ele ceva ce nu poate exprima (faptul că-i place ideea lupului în pat cu Scufița) – ar putea fi extinsă, clasificând basmele în două categorii: una în care copilul reacționează doar inconștient la adevărul conținut de poveste și astfel nu poate vorbi despre el; și un alt mare număr de basme în cazul cărora copilul știe, preconștient sau chiar conștient, care este „adevărul” și astfel îl poate exprima, dar nu vrea să se dea de gol că știe⁷⁷. Unele aspecte ale *Cenușăresei* cad

în cea de-a doua categorie. Mulți copii cred că probabil *Cenușăreasa* își merită soarta de la începutul poveștii, așa cum simt că poate și ei și-o merită; dar nu vor ca altcineva să știe asta. Totuși, ea merită să fie înnobilită în final, așa cum speră și copilul că se va întâmpla cu el, indiferent de limitele manifestate inițial.

Fiecare copil crede că în anumite perioade din viața lui – și nu doar în rare momente –, din cauza dorințelor secrete, dacă nu chiar a acțiunilor clandestine, merită să fie degradat, alungat din viața altora, coborât într-un tărâm al murdăriei. Îi este teamă că așa ceva se poate întâmpla indiferent cât de fericită e situația lui în realitate. Îi urăște și îi e frică de toți ceilalți – cum ar fi frații lui –, pe care îi consideră total lipsiți de astfel de răutăți, fiindu-i teamă că aceștia sau părinții vor descoperi cum este el cu adevărat, apoi îl vor umili, ca în cazul *Cenușăresei* și al familiei ei. Pentru că vrea ca alții – în special părinții – să creadă în inocența sa, e încântat că „toată lumea” crede în cea a *Cenușăresei*. Aceasta este una dintre marile atracții ale basmului. Din moment ce oamenii cred în bunătatea *Cenușăresei*, ei vor crede și în a lui, speră copilul. Iar *Cenușăreasa* hrănește această speranță, unul dintre motivele pentru care este un basm atât de minunat.

Alt aspect de mare popularitate printre copii este ticăloșia surorilor și a mamei vitrege. Oricare ar fi defectele unui copil în propriii săi ochi, acestea pălesc atunci când sunt comparate cu falsitatea și răutatea mamei și surorilor vitrege. Mai mult, ceea ce îi pricinuiască ele *Cenușăresei* justifică orice gând răutăcios pe care un copil l-ar putea avea despre un frate sau o soră: sunt atât de ticăloase încât orice le-ar dori cineva să pățească este mai mult decât justificat. Pe lângă comportamentul lor, cel al *Cenușăresei*

este într-adevăr inocent. Așadar, ascultând povestea, copilul simte că nu e nevoie să se simtă vinovat pentru gândurile pe care le are la supărare.

La un cu totul alt nivel – iar considerentele realității co-există natural cu exagerările fantastice în mintea copilului –, oricât de rău ar părea că părinții sau frații se poartă cu el și oricât ar crede că suferă din cauza lor, toate acestea sunt nimic în comparație cu soarta Cenușăresei. În același timp, povestea ei îi reamintește copilului cât de norocos este și că lucrurile ar putea sta mult mai rău. (Orice anxietate în privința celei din urmă posibilități este spulberată, ca întotdeauna în basme, printr-un final fericit.)

Comportamentul unei fete de cinci ani și jumătate, așa cum a fost relatat de tatăl ei, ar putea ilustra cât de ușor își poate închipui un copil că este o „Cenușăreasă”. Fata avea o soră mai mică pe care era foarte geloasă. Ea îndrăgise foarte mult *Cenușăreasa*, pentru că îi oferea ocazia să-și descarce sentimentele și pentru că, fără imaginarul poveștii, i-ar fi fost foarte greu să le înțeleagă și să le exprime. Înainte îi plăcuseră hainele frumoase și să se îmbrace foarte îngrijit, dar acum era murdară și neîngrijită. Într-o zi, rugată de mama ei să aducă sarea la masă, în timp ce se supunea, a zis: „De ce mă tratezi ca pe Cenușăreasa?”

Uimită, mama a întrebat-o: „De ce crezi că te tratez ca pe Cenușăreasa?”

„Pentru că mă pui la tot ce e mai greu de făcut în casă!”, a fost răspunsul fetei. Atrăgându-și astfel părinții în fantasmele ei, ea le-a concretizat mai deschis, pretinzând că mătura toată mizeria de pe jos etc. A mers chiar mai departe, jucându-se ca și cum și-ar fi pregătit surioara pentru bal. Dar a depășit basmul când, pe baza înțelegerii inconștiente a emoțiilor contradictorii contopite în rolul „Cenușăresei”,

le-a declarat mamei și surioarei: „N-ar trebui să fiți geloase pe mine pentru că-s cea mai frumoasă din familie”⁷⁸.

Asta demonstrează că, sub modestia de suprafață a Cenușăresei, stă convingerea în superioritatea față de mamă și surori, de parcă ar gândi: „Mă puteți obliga să fac treburile cele mai murdare și eu mă prefac că sunt murdară, dar în sinea mea știu că mă tratați așa pentru că sunteți geloase pe mine fiindcă sunt mult mai bună decât voi”. Această convingere este confirmată de finalul poveștii care asigură fiecare „Cenușăreasă” că în cele din urmă va fi descoperită de prințul ei.

De ce crede un copil în adâncul lui că Cenușăreasa își merită starea jalnică în care se găsește? Această întrebare ne duce înapoi la starea de spirit a copilului la sfârșitul perioadei oedipiene. Înainte de a se lăsa prins în complicațiile oedipiene, copilul este convins că e iubit și demn de iubire dacă totul merge bine în relațiile de familie. Psihanaliștii descriu acest stadiu de completă mulțumire de sine drept „narcisism primar”. În această perioadă copilul este convins că el e centrul universului, deci nu există nici un motiv să fie gelos pe cineva.

Dezamăgirile oedipiene care apar la finalul acestui stadiu de dezvoltare al copilului aruncă umbre mari de îndoială asupra simțului propriei sale valori. El simte că, dacă ar fi meritat cu adevărat dragostea părinților, așa cum crezuse, atunci ei nu l-ar fi criticat niciodată și nu l-ar fi dezamăgit. Singura explicație pentru criticile părinților la care copilul se poate gândi este că există grave imperfecțiuni în el însuși, ceea ce explică atitudinea pe care el o resimte ca respingere. Dacă dorințele lui rămân nesatisfăcute și părinții îl dezamăgesc, trebuie să fie ceva în neregulă cu el sau cu dorințele lui, sau cu ambele. El nu poate încă accepta că alte rațiuni

decât cele interioare pot avea un impact asupra sorții sale. În gelozia lui oedipiană, dorința de a se debarasa de părințele de același sex i se păruse cel mai natural lucru din lume, dar acum copilul realizează că nu poate obține ceea ce dorește și că este posibil ca asta să se datoreze faptului că dorința lui a fost greșită. El nu mai este sigur că este preferat fraților și începe să suspecteze că acest lucru se întâmplă pentru că ei nu au gânduri rele sau distructive ca ale lui.

Toate acestea se petrec în timp ce copilul, în curs de socializare, este supus unor atitudini din ce în ce mai critice. I se cere să se comporte într-o manieră contrară dorințelor lui naturale, ceea ce îi repugnă. Totuși, trebuie să se supună, ceea ce îl înfurie foarte tare. Această furie e îndreptată asupra celor care îi comandă, de regulă părinții; un alt motiv de a dori să se debaraseze de ei și totodată de a se simți vinovat pentru astfel de dorințe. De aceea, copilul simte că merită să fie pedepsit pentru sentimentele lui, o pedeapsă pe care crede că o poate evita numai dacă nimeni nu va afla ce gândește la mânia. Sentimentul că nu este demn de dragostea părinților într-un moment când dorința de a fi iubit de ei este foarte puternică duce la teama de a fi respins, chiar dacă în realitate nu se întâmplă așa. Această teamă de respingere se adaugă celei că alții sunt preferați și probabil preferabili – sursa rivalității fraterne.

Unele dintre cele mai copleșitoare sentimente de inferioritate ale copilului își au originea în perioada în care a deprins folosirea toaletei și toate celelalte aspecte ale educației legate de curățenie, ordine, îngrijire. S-au spus multe despre ceea ce îi determină pe copii să se considere răi și murdari, pentru că nu sunt atât de curați cât vor sau pretind părinții lor să fie. Oricât ar vrea un copil să învețe să fie curat, el știe că preferă să dea curs liber tendinței de a fi dezordonat, neîngrijit și murdar.

La sfârșitul perioadei oedipiene, sentimentul de vinovăție generat de dorința de a fi murdar și dezordonat se combină cu vinovăția oedipiană, din cauza dorinței copilului de a-l înlocui pe părintele de același sex în dragostea celuilalt părinte. Dorința de a fi preferatul, dacă nu chiar partenerul sexual al părintelui de sex opus, dorință care la începutul dezvoltării oedipiene părea naturală și „inocentă”, la sfârșitul acesteia este reprimată ca fiind negativă. Dar, în timp ce această dorință este reprimată, vinovăția simțită pentru ea și pentru sentimentele sexuale în general nu dispăre, ceea ce îl face pe copil să se simtă murdar și demn de dispreț.

Din nou, lipsa de cunoaștere obiectivă îl determină pe copil să creadă că este sigurul rău în toate aceste privințe – singurul care nutrește astfel de dorințe. Asta face posibilă identificarea fiecărui copil cu Cenușăreasa, care este trimisă să trăiască în cenușă. Din moment ce copilul are astfel de dorințe „murdare”, atunci chiar acolo îi este locul și acolo ar ajunge dacă părinții ar afla ce dorințe nutrește. De aceea fiecare copil are nevoie să creadă că, dacă ar fi înjosit în acest fel, în cele din urmă va fi salvat dintr-o astfel de situație și va trăi cea mai minunată înnobilare – asemeni Cenușăresei.

Pentru ca un copil să poată face față sentimentelor de tristețe și dispreț față de sine ivite în această perioadă, are o nevoie disperată să-și înțeleagă măcar într-o oarecare măsură vinovăția și anxietatea. Mai mult chiar, are nevoie de asigurări la nivel conștient și inconștient că va fi capabil să scape din aceste situații. Unul dintre cele mai mari merite ale Cenușăresei este că un copil care o ascultă înțelege că, indiferent de ajutorul magic primit din afară, în primul rând datorită eforturilor și felului ei de a fi reușește Cenușăreasa să-și depășească starea de înjosire, în ciuda unor obstacole care par insurmontabile. Asta îi dă

încredere copilului că și în cazul lui e posibilă o astfel de realizare, pentru că povestea se raportează atât de bine la ceea ce i-a cauzat vinovăția conștientă și inconștientă.

La suprafață, *Cenușăreasa* ne povestește despre rivalitatea fraternă în forma ei extremă: gelozia și dușmănia surorilor vitrege și suferința *Cenușăresei* din cauza lor. Multe alte subiecte psihologice atinse în poveste sunt atât de bine deghizate, încât copilul nu devine conștient de ele. Însă în inconștientul său copilul reacționează la aceste detalii semnificative care se referă la situații și subiecte de care a încercat să se îndepărteze, dar care continuă să-i creeze mari probleme.

În lumea occidentală, istoria apariției *Cenușăresei* în formă tipărită începe cu povestea lui Basile, *Pisica Cenușăreasă*⁷⁹. În ea ni se relatează despre un principe văduv care își iubește fiica atât de mult „că vedea totul prin ochii ei”. Principele se căsătorește cu o femeie rea care o urăște pe fiica lui – bănuim că din gelozie – și „îi arunca priviri rele, încât o făcea să tresară de frică”. Fata se plânge guvernantei dragi, spunându-i că ar fost mai bine dacă prințul ar fi luat-o de soție pe guvernantă. Aceasta, tentată de posibilitate, îi spune fetei, numită *Zezolla*, s-o roage pe mama vitregă să-i scoată niște straie dintr-un cufăr mare, iar atunci când se va apleca înăuntru, *Zezolla* s-o izbească în cap cu capacul și să-i frângă gâtul. *Zezolla* îi urmează sfatul și își omoară mama vitregă⁸⁰. Apoi îl convinge pe tată să se însoare cu guvernanta.

După câteva zile de la nuntă, noua soție începe să își favorizeze propriile fiice, șase la număr, pe care le ținuse ascunse până atunci. Îl întărită pe tată împotriva *Zezollei*, care e forțată să suporte „o asemenea înjosire, încât a ajuns din salon la bucătărie, de la baldachin la gura sobei, de la

rochii aurii și mătăsoase la cârpe de șters, de la sceptor la frigări; nu numai că și-a schimbat starea, dar a primit și un alt nume, nu mai era *Zezolla*, ci *Pisica Cenușăreasă*“.

Într-o zi, când principele se pregătește să plece într-o călătorie, își întreabă toate fiicele ce-ar dori să le aducă la întoarcere. Fiicele vitrege vor lucruri de preț; *Zezolla* vrea doar să-i pună o vorbă bună pe lângă porumbelului zânelor, care să le roage pe zâne să-i trimită ceva. Zânele îi trimit un smochin cu cele trebuincioase plantării și îngrijirii. Curând, după ce *Pisica Cenușăreasă* l-a plantat și l-a îngrijit bine, smochinul crește de mărimea unei femei. O zână pășește afară din trunchiul copacului și o întreabă pe fată ce își dorește. Tot ce dorește *Cenușăreasa* e să poată pleca de-acasă fără ca surorile vitrege să prindă de veste.

În ziua unei mari sărbători, surorile vitrege se îmbracă frumos și se duc să petreacă. După ce ele pleacă, *Cenușăreasa* „a fugit la copac și a rostit vorbele învățate de la zână, fiind pe dată gătită ca o regină”. Regele țării, venit și el la festin, e vrăjit de frumusețea *Pisicii Cenușărese*. Pentru a afla cine e, îi poruncește unui slujitor s-o urmărească, dar ea reușește să scape de el. Aceleași evenimente au loc și în a doua zi a sărbătorii. În a treia zi evenimentele se repetă întocmai, dar de data aceasta, în timp ce e urmărită de un slujitor, *Cenușăreasa* lasă să-i alunece din picior „sandaua cea mai scumpă și mai frumoasă pe care ți-ai putea-o închipui”. (În vremea lui Basile femeile napolitane purtau la petreceri sandale cu toc înalt.) Pentru a o găsi pe frumoasa fată căreia îi aparține încălțăminte, regele poruncește tuturor femeilor din regat să poștească într-o seară la un bal. La final, le cere tuturor să încerce sandaua pierdută și „când a ajuns aproape de piciorul *Zezollei*, sandaua a sărit înainte, s-o încalțe”. Astfel, regele o face pe *Zezolla* regina lui, iar „surorile, palide de invidie, s-au furișat acasă, la mama lor“.

Se întâmplă foarte rar ca un copil să-și omoare mama sau mama vitregă într-un basm*. Degradarea temporară a Zezollei este o pedeapsă atât de inadecvată pentru o crimă încât trebuie să-i găsim o explicație, mai ales că înjosirea ca „Pisică Cenușăreasă” nu constituie represalii pentru fapta rea, cel puțin nu directe. Altă trăsătură unică a acestei povești este duplicarea mamei vitrege. În *Pisica Cenușăreasă* nu ni se spune nimic despre mama biologică, menționată în majoritatea versiunilor *Cenușăresei*; în același timp, nu o reprezentare simbolică a mamei adevărate îi oferă fiicei persecutate mijloacele necesare întâlnirii cu prințul, ci o zână adăpostită într-un smochin.

E posibil ca în *Pisica Cenușăreasă* mama adevărată și prima mamă vitregă să fie una și aceeași persoană în diferite perioade de creștere; iar uciderea și înlocuirea ei, mai degrabă o fantasmă oedipiană decât o faptă reală. Dacă este așa, atunci e normal ca Zezolla să nu fie pedepsită pentru crime imaginate. Iar degradarea ei în favoarea surorilor poate fi o fantasmă a ceea ce i s-ar fi putut întâmpla dacă ar fi acționat în virtutea dorințelor oedipiene. Odată ce Zezolla a depășit vârsta oedipiană și este din nou gata să aibă relații normale cu mama ei, aceasta se întoarce sub forma zânei din smochin și îi permite fiicei succesul sexual cu regele, un personaj non-oedipian.

Faptul că poziția Cenușăresei este o consecință a unei relații oedipiene este sugerat de multe versiuni din acest ciclu de basme. În povești răspândite în toată Europa,

* Într-o poveste de genul *Frățiorul și surioara*, *La Mala Matre*, copiii o omoară pe mama cea rea în urma sfatului primit de la o învățătoare și, la fel ca în povestea lui Basile, își roagă tatăl să se însoare cu învățătoarea⁸¹. Această poveste, ca și a lui Basile, este originară din sudul Italiei, încât pare probabil ca una să fi servit ca model celeilalte.

Africa și Asia – în Europa, de exemplu, în Franța, Italia, Austria, Grecia, Irlanda, Scoția, Polonia, Rusia, Scandinavia – Cenușăreasa fuge de un tată care vrea să se însoare cu ea. În alt grup de povești foarte răspândite, ea este exilată de către tată pentru că nu-l iubește cât vrea el, deși îl iubește mult. Așadar, avem de-a face cu multe exemple ale temei Cenușăresei în care degradarea ei – deseori fără ca vreo mamă (vitregă sau nu) sau surori (vitrege sau nu) să apară în poveste – este consecința complicațiilor oedipiene dintre tată și fiică.

M.R. Cox, care a făcut un studiu comprehensiv a 345 de variante ale *Cenușăresei*, le împarte în trei grupuri mari⁸². Primul grup include doar două trăsături esențiale tuturor: o eroină persecutată și identificarea ei cu ajutorul condurului. Cel de-al doilea grup al lui Cox include încă două trăsături: prima se referă la ceea ce Cox, în stilul ei victorian, numește un „tată denaturat” – adică un tată care vrea să se însoare cu fiica lui –, iar cea de-a doua, consecința primei, este fuga eroinei, care în cele din urmă duce la transformarea ei într-o „Cenușăreasă”. În cel de-al treilea grup al lui Cox, cele două trăsături adiționale ale celui de-al doilea grup sunt înlocuite de ceea ce ea numește „judecata regelui Lear”: un tată smulge de la fiica lui o declarație de dragoste pe care o socotește insuficientă și pentru care o alungă, ceea ce o forțează să adopte o poziție de Cenușăreasă.

Versiunea lui Basile este una dintre puținele povești din ciclul *Cenușăresei* în care soarta eroinei este în mod neîndoiește propriu ei operă, rezultatul uneltirilor și nelegiuirilor ei. Practic, în toate celelalte versiuni ea este în aparență total inocentă. Nu face nimic pentru a stârni dorința tatălui de a o lua de soție; și nu încetează să-și iubească tatăl, deși el o îndepărtează crezând că nu-l iubește îndeajuns. În cele

mai cunoscute versiuni acceptate în prezent, Cenușăreasa nu face nimic care să justifice înjosirea ei în favoarea sursorilor vitrege.

În majoritatea acestor povești, cu excepția celei a lui Basile, se pune accentul pe inocența Cenușăresei; virtutea ei este impecabilă. Din păcate, în relațiile umane rareori unul dintre parteneri este inocența întruchipată, iar celălalt singurul vinovat. Firește, într-un basm acest lucru e posibil; nu e un miracol mai mare decât cele înfăptuite de zânele ursitoare. Dar atunci când ne identificăm cu o eroină o facem dintr-un motiv anume, iar asocierile conștiente sau inconștiente joacă un rol important. Gândurile unei fete despre această poveste pot fi serios influențate de ceea ce vrea să creadă despre relația tatălui cu ea și ceea ce vrea să ascundă din sentimentele ei pentru el⁸³.

Multe versiuni în care inocența Cenușăresei e cerută în căsătorie de către tată, un destin de care scapă doar evadând, ar putea fi interpretate ca o conformare la o fantezie copilărească universală în care o fată dorește ca tatăl ei să o ia de soție, apoi, simțindu-se vinovată din cauza acestei fantazii, neagă faptul că ar fi făcut vreodată ceva care să stârnească dorința părintelui. Dar, în inima ei, fata care știe că vrea ca tatăl să o prefere mamei simte că merită să fie pedepsită pentru asta – de unde fuga sau surghiunul și degradarea la o existență de Cenușăreasă.

Celelalte variante în care Cenușăreasa este izgonită de către tată pentru că nu-l iubește îndeajuns pot fi interpretate ca proiecție a dorinței unei fetițe ca tatăl ei să o iubească, așa cum vrea ea să-l iubească. Iar alungarea fetei pentru că nu-l iubește destul poate fi interpretată și ca întruchipare a sentimentelor oedipiene ale tatălui pentru fiică, făcându-se astfel apel la sentimentele

oedipiene inconștiente și deja profund reprimite ale tatălui și ale copilei.

În povestea lui Basile, Cenușăreasa e inocentă în raport cu surorile vitrege și cu guvernanta devenită mamă vitregă, deși e vinovată de uciderea primei mame vitrege. Nici la Basile, nici în mult mai vechea poveste chineză nu există vreo mențiune a faptului că ar fi persecutată sau batjocorită de surori, doar că e forțată de către mama vitregă să facă munca unei servitoare și să se îmbrace în haine sărăcicioase. Ea nu este în mod deliberat exclusă de la participarea la serbare. Rivalitatea fraternă, atât de dominantă în versiunile cunoscute în prezent, abia dacă joacă vreun rol în acest versiuni timpurii. De exemplu, când surorile din povestea lui Basile sunt invidioase pe Cenușăreasă fiindcă devine regină, această supărare nu pare a fi mai mult decât o reacție naturală la faptul că au pierdut în favoarea ei.

Lucrurile stau cu totul altfel în versiunile cunoscute astăzi, în care surorile participă activ la persecutarea Cenușăresei, apoi sunt pedepsite pe măsură. Chiar și așa, nimic extraordinar nu i se întâmplă mamei vitrege, deși ea este complice la ceea ce surorile îi fac Cenușăresei. Este ca și cum povestea ar insinua că abuzul mamei vitrege este cumva meritat, însă nu și cel al surorilor. Faptul că Cenușăreasa a făcut sau a dorit să facă un lucru care ar fi justificat abuzul din partea mamei se poate deduce numai din povești similare cu a lui Basile sau din cele în care ea stârnește atât de multă dragoste în tatăl ei încât acesta vrea să o ia de soție.

Date fiind aceste versiuni timpurii din ciclul *Cenușăreasa* în care rivalitatea fraternă joacă doar un rol insignifiant, în timp ce respingerile oedipiene sunt centrale – o fiică fuge de tatăl ei din cauza dorințelor lui sexuale pentru ea; un tată își izgonește fiica pentru că nu-l iubește îndeajuns; o mamă își

respinge fiica pentru că tatăl o iubește prea mult; și cazul rar în care o fiică dorește să o înlocuiască pe soția tatălui cu una aleasă de ea –, am putea crede că, inițial, degradarea eroinei era explicată prin dorințele oedipiene deviate. Însă nu există o succesiune istorică clară a acestor basme care ar forma un ciclu, fie și numai pentru faptul că în tradiția orală versiunile vechi coexistă cu cele mai recente. Perioada târzie în care basmele au fost în cele din urmă culese și publicate face ca orice încercare de a desprinde o ordine în succesiunea acestora să fie extrem de speculativă.

Dar, deși există mari diferențe în privința detaliilor mai puțin importante, toate versiunile poveștii se aseamănă în punctele esențiale. De exemplu, eroina se bucură la început de dragoste și mare stimă, iar decăderea ei din această poziție privilegiată într-o totală dizgrație este la fel de bruscă ca și revenirea la o poziție superioară în finalul poveștii. Deznodământul este pecetluit atunci când ea este recunoscută cu ajutorul condurului care i se potrivește. (Uneori alt obiect, cum ar fi un inel, ia locul condurului⁸⁴.) Principala diferență – în funcție de care (după cum am văzut) se disting diversele categorii de povești – ține de *cauza* degradării Cenușăresei.

Într-o primă categorie, tatăl joacă un rol central ca antagonist al Cenușăresei. În cea de-a doua, mama (vitregă) și surorile vitrege sunt antagoniste; în aceste povești mama și ficele sunt atât de puternic identificate între ele încât creează impresia unei singure entități divizate în personaje diferite. În primul grup, dragostea mult prea mare a tatălui pentru fiică este cauza condiției tragice a Cenușăresei. În celălalt, ura mamei (vitrege) și a fiicelor ei, din cauza competiției fraterne, provoacă această situație.

Dacă ne încredem în indiciile oferite de povestea lui Basile, atunci putem afirma că dragostea nefirească a tatălui pentru fiica sa și a ei pentru el constituie premisa, iar degradarea ei în rolul Cenușăresei de către mamă și surori devine consecința. Situația reflectă dezvoltarea oedipiană a unei fete. La început își iubește mama – cea bună, naturală, care ulterior re apare în poveste ca zână protectoare. Mai târziu se întoarce de la mamă spre tată, iubindu-l și dorind să fie iubită de către el; în acest moment mama și toți frații, reali sau imaginari, în special surorile, devin competitorii ei. La sfârșitul perioadei oedipiene, copilul se simte exilat, singur; apoi, când totul merge bine în timpul pubertății, dacă nu mai devreme, fata se întoarce din nou la mamă, de data aceasta nu ca la o persoană care să fie iubită exclusiv, ci cu care să se identifice.

Vatra, centrul casei, este un simbol al mamei. Să trăiești atât de aproape de ea încât să ai de-a face cu cenușa poate simboliza efortul de a te agăța de mamă sau de a te întoarce la ea și la ceea ce reprezintă ea. Toate fetele încearcă să se întoarcă la mamele lor după dezamăgirile pricinuite de tată. Însă această întoarcere nu mai funcționează – mama nu mai este cea nemăsurat de generoasă din primii ani ai copilăriei, ci una autoritară. Văzută în această lumină, Cenușăreasa de la începutul poveștii jalește nu numai pierderea mamei originare, dar și a viselor ei despre minunata relație pe care urma s-o aibă cu tatăl. Cenușăreasa trebuie să muncească din greu pentru a supraviețui profundelor dezamăgiri oedipiene, ca apoi să se întoarcă la o viață de succes în finalul poveștii, nemaifiind un copil, ci o fecioară gata de măritiş.

Așadar, cele două categorii de variante ale Cenușăresei, aparent atât de deosebite cu privire la cauza nenorocirii ei,

nu sunt chiar atât de opuse la un nivel mai profund. Pur și simplu redau separat câteva aspecte principale ale aceluiași fenomen: dorințele și anxietățile oedipiene ale fetei.

Lucrurile sunt mult mai complexe în versiunile populare în prezent ale *Cenușăresei*, ceea ce explică în mare parte de ce au avut câștig de cauză asupra unora mai vechi, cum ar fi a lui Basile. Dorințele oedipiene pentru tată sunt reprimite – cu excepția speranței că va primi din partea lui un dar magic. Cadoul pe care i-l face tatăl, cum ar fi smochinul din *Pisica Cenușăreasă*, îi oferă șansa de a se întâlni cu prințul și de a-i câștiga dragostea, ceea ce duce la înlocuirea tatălui cu prințul, care devine pentru fată cel mai iubit bărbat din lume.

Dorința *Cenușăresei* de a-și elimina mama este complet cenzurată în versiunile moderne, înlocuită cu o deplasare și o proiecție: nu mama este cea care joacă un rol crucial în viața fetei, ci mama vitregă; o altă femeie ia locul mamei. Și nu fata vrea s-o înjosească pe mamă ca să poată juca un rol mult mai mare în viața tatălui, ci, printr-o proiecție, mama vitregă este cea care o vrea pe fată înlocuită. O ultimă deplasare arată că adevăratele dorințe rămân ascunse: surorile care vor să ia locul cuvenit eroinei.

În acele versiuni, rivalitatea fraternă ia locul implicării oedipiene reprimite, ca nucleu al intrigii. În viața reală relațiile oedipiene pozitive și negative și sentimentul de vinovăție față de aceste relații rămân deseori mascate în cadrul rivalității fraterne. Însă, așa cum se întâmplă în mod frecvent cu fenomenele psihologice complexe care induc mari sentimente de vinovăție, tot ceea ce simte conștient o persoană este anxietatea datorată vinovăției, nu vinovăția în sine sau cauza ei. Astfel, *Cenușăreasa* vorbește doar despre suferința provocată de înjosire.

În cea mai bună tradiție a basmelor, anxietatea pe care o evocă în ascultător existența sărmanei *Cenușărese* este curând spulberată de finalul fericit. Impresionat profund de *Cenușăreasă*, copilul (implicit și fără să conștientizeze) se raportează într-o oarecare măsură la anxietatea oedipiană și la vinovăție, precum și la dorința care le generează. Speranța copilului de a deveni capabil să se desprindă dintr-o situație oedipiană, găsind un subiect asupra căruia să-și reverse iubirea fără vinovăție sau anxietate, se transformă în încredere de sine pentru că povestea îl asigură că degradarea la niveluri inferioare ale existenței nu este decât un pas necesar spre capacitatea de a-și atinge potențialul maxim.

Trebuie subliniat că, ascultând povestea *Cenușăresei* într-una dintre formele populare în prezent, ar fi imposibil de recunoscut în mod conștient faptul că nefericirea fetei se datorează implicării oedipiene din partea ei și că, insistând asupra inocenței ei incontestabile, povestea îi disimulează vinovăția oedipiană. Cunoscutele versiuni ale *Cenușăresei* ascund în mod constant tot ceea ce ține de complexul oedipian și nu oferă nici un indiciu care să arunce vreo îndoială asupra inocenței *Cenușăresei*. La nivel conștient, ticăloșia mamei vitrege și a fiicelor ei constituie o explicație suficientă pentru ceea ce i se întâmplă *Cenușăresei*. Intriga modernă se axează pe rivalitatea fraternă; persecuția exercitată de către mama vitregă nu are altă cauză decât dorința de a-și favoriza propriile fiice; iar răutatea surorilor vitrege se datorează geloziei față de *Cenușăreasă*.

Însă *Cenușăreasa* nu poate să nu activeze în noi acele emoții și idei inconștiente care sunt conectate în sinea noastră cu sentimentele de rivalitate fraternă. Din propria lui experiență, copilul poate foarte bine să înțeleagă – fără

să „știe” nimic despre asta – complexitatea trăirilor interioare care au legătură cu *Cenușăreasa*. Amintindu-și, dacă e vorba de o fată, de dorințele refulate de a încerca să se debaraseze de mamă și de a-l păstra pe tată doar pentru ea, simțindu-se acum vinovată pentru asemenea dorințe „murdare”, o fată poate foarte bine să „înțeleagă” de ce mama ar alunga-o din preajma ei, să stea în cenușă, preferându-i pe ceilalți copii ai ei. Care copil nu a vrut niciodată să-și alunge pentru o vreme părintele și nu a simțit că merită aceeași soartă ca represalii? Și care copil nu și-a dorit să se tăvălească după plac în țărână sau în noroi; și, simțindu-se murdar din cauza criticilor părinților, nu a fost convins că merită doar să fie trimis la colțul murdar?

Am insistat asupra fundalului oedipian din *Cenușăreasa* pentru a demonstra că povestea îi oferă ascultătorului șansa înțelegerii mai profunde a ceea ce se află în spatele propriilor lui sentimente de rivalitate fraternă. Dacă ascultătorul permite rațiunii inconștiente să „vibreze” cu ceea ce este comunicat minții conștiente, capătă o înțelegere mai profundă a ceea ce explică emoțiile complexe provocate de frații lui. Rivalitatea fraternă, fie că e deschis exprimată sau e negată, face parte în mare măsură din viața noastră până târziu, la maturitate, la fel ca opusul acesteia, atașamentul pozitiv față de frați. Dar, cum aceasta din urmă rareori duce la dificultăți emoționale, iar prima le cauzează, o mai mare înțelegere a ceea ce implică rivalitatea fraternă din punct de vedere psihologic ne poate ajuta să facem față acestei probleme dificile și importante din viața noastră.

La fel ca *Scufița Roșie*, *Cenușăreasa* este cunoscută în prezent mai ales în două versiuni – una care provine de la Perrault, iar cealaltă de la Frații Grimm – care prezintă diferențe considerabile⁸⁵.

La fel ca toate poveștile lui Perrault, problema cu *Cenușăreasa* este că el a preluat un material de basm – fie de la Basile sau din altă sursă cunoscută lui din tradiția orală, fie o combinație a celor două –, l-a epurat de tot ceea ce considera că este vulgar și a rafinat celelalte aspecte pentru a le face mai ușor digerabile la curte. Fiind un autor de mare talent și bun gust, a inventat unele detalii și le-a modificat pe altele pentru a produce o poveste care să corespundă pretențiilor lui estetice. De exemplu, condurul de sticlă este invenția lui, care nu există în nici o altă versiune anterioară.

Există o mare controversă asupra acestui detaliu. Cum cuvântul franțuzesc *vair* (piele bălțată) și *verre* (sticlă) sunt uneori pronunțate identic, s-a presupus că, auzind povestea, Perrault a înlocuit din greșeală *vair* cu *verre* și astfel a transformat un condur de piele într-unul de sticlă. Deși această explicație este deseori repetată, se pare că nu există nici o îndoială că invenția condurului de sticlă introdus de Perrault este una deliberată. Dar pentru asta a trebuit să renunțe la un amănunt important în multe versiuni anterioare ale *Cenușăresei* în care se relatează cum surorile vitrege și-au mutilat picioarele pentru a încăpea în condur. Prințul a fost păcălit până când cântecul unor păsărele i-a atras atenția că în condur era sânge. Acest detaliu ar fi fost vizibil imediat într-un condur transparent din sticlă. De exemplu, în *Rashin Coatie* (o versiune scoțiană) mama vitregă îi taie fiicei călcâiul și degetele de la picior ca să i-l poată băga în condur. În drum spre biserică o pasăre cântă:

„Piciorul cel strâns, piciorul tăiat
Merge lângă rege în călătorie,
Dar piciorul subțire și minunat
Stă ascuns în colțul din bucătărie”⁸⁶.

Cântul păsărilor îi atrage atenția prințului că sora vitregă nu este mireasa căutată. Dar o astfel de mutilare grosolană nu s-ar fi potrivit cu stilul elegant în care Perrault voia să rescrie povestea.

Povestea lui Perrault și cele inspirate direct din ea portretizează eroina cu totul diferit față de alte versiuni. Cenușăreasa lui Perrault e dulce ca zahărul și insipid de cuminte, complet lipsită de inițiativă (probabil motivul pentru care Disney a ales versiunea lui Perrault pentru ecranizare). Majoritatea celorlalte Cenușărese au mult mai multă personalitate. Ca să menționăm doar câteva diferențe, la Perrault Cenușăreasa e cea care alege să doarmă în locul cu cenușă: „După ce își termina treaba, se ducea la colțul hornului și se așeza în cenușă”, astfel căpătându-și numele. La Frații Grimm nu există o asemenea autoînjosire; după cum povestesc ei, Cenușăreasa *era nevoită* să doarmă în cenușă.

Când vine vremea ca surorile vitrege să se gătească pentru bal, Cenușăreasa lui Perrault, din proprie inițiativă, „le-a povățuit cum știa mai bine, apoi s-a oferit să le pieptene”, în timp ce la Frații Grimm surorile îi poruncesc să le aranjeze părul și să le lustruiască pantofii; ea se supune, dar lăcrimează când o face. În privința balului, Cenușăreasa lui Perrault nu are nici o inițiativă; zâna este cea care îi sugerează că poate ar dori să meargă și ea. În basmul Fraților Grimm, Cenușăreasa o roagă pe mama vitregă s-o lase să meargă la bal, insistă, deși e refuzată, și duce la bun sfârșit sarcini aproape imposibile pentru a i se da voie să meargă. Când se termină balul, ea dispare, ascunzându-se de prințul următor. Cenușăreasa lui Perrault nu pleacă fiindcă așa consideră ea că este bine, ci pur și simplu se supune poruncii zânei de a nu rămâne nici o secundă mai târziu de

miezul nopții, altminteri caleașca se va transforma la loc în dovieac, și așa mai departe.

Când la Perrault sosește momentul încercării condurului, nu prințul este cel care pleacă în căutarea frumoasei de la bal, ci un curtean trimis să vadă cărei fete i se potrivește. Înainte de întâlnirea Cenușăresei cu prințul, zâna apare pentru a o îmbrăca în straie frumoase. Astfel, se pierde un detaliu important în versiunea Fraților Grimm și în majoritatea celorlalte – și anume, faptul că prințul nu se sperie de apariția Cenușăresei în zdrențe, pentru că îi recunoaște calitățile interioare, care n-au legătură cu aspectul exterior. Mai exact, contrastul dintre surorile vitrege materialiste care se bazează pe aparențe și Cenușăreasa, căreia nu-i pasă de acestea, este redus în mod radical.

În versiunea lui Perrault nu contează prea mult dacă o persoană este virtuoasă ori ticăloasă. În povestea lui surorile vitrege sunt mult mai rele cu Cenușăreasa decât cele din basmul Fraților Grimm; cu toate acestea, în final Cenușăreasa le îmbrățișează pe cele care au denigrat-o și le spune că le iubește din toată inima, dorind ca și ele s-o iubească întotdeauna. Însă din poveste nu se înțelege deloc de ce i-ar păsa de dragostea lor sau cum ar putea ele s-o iubească în urma celor întâmplate. Chiar și după căsătoria ei cu prințul, Cenușăreasa lui Perrault „le-a primit pe cele două surori și le-a oferit camere în palat, apoi le-a aranjat să se mărite în aceeași zi cu doi nobili mari de la curte”.

La Frații Grimm, finalul este cu totul diferit, ca de altfel în toate celelalte versiuni. În primul rând, surorile își mutilază picioarele pentru a putea încălța condurul. În al doilea rând, ele vin din proprie inițiativă la nunta Cenușăresei pentru a o linguși și a profita de norocul ei. Dar, în timp ce se îndreaptă spre biserică, porumbeii – probabil aceleași

păsări care o ajutaseră mai devreme pe Cenușăreasa să ducă la bun sfârșit sarcinile imposibile care i se dăduseră – ciugulesc câte un ochi fiecareia dintre surori, iar când se întorc de la biserică le lasă și fără celălalt ochi. Povestea se încheie cu: „Și astfel, pentru ticăloșie și minciună, au fost pedepsite cu orbirea pentru tot restul vieții lor“.

Între multele diferențe dintre aceste două versiuni, numai două vor mai fi menționate. La Perrault tatăl nu joacă nici un rol semnificativ. Tot ce ni se spune despre el este că s-a căsătorit a doua oară, iar Cenușăreasa „nu îndrăznește să se plângă tatălui, care neîndoielnic ar fi muștră-o, căci era sub papucul nevestei“. Și nu auzim nimic despre zâna protectoare până când, brusc, apare ca din senin pentru a-i procura Cenușăresei caii, caleașca și îmbrăcămintea.

Cum *Cenușăreasa* este cel mai popular și mai răspândit basm din întreaga lume, poate s-ar cuveni să trecem în revistă cele mai importante motive care, prin combinația lor, contribuie la atracția conștientă și inconștientă pe care o prezintă acest basm, la semnificația lui profundă. Stith Thompson, care a întreprins cea mai completă analiză a motivelor din basme, le enumeră pe cele care apar în *Cenușăreasa* Fraților Grimm după cum urmează: o eroină maltrată; obligația de a trăi pe lângă vatră; darul cerut tatălui; ramura de alun pe care o plantează pe mormântul mamei; corvezile impuse eroinei; animalele care o ajută s-o scoată la capăt; mama transformată în pomul îngrijit de Cenușăreasa pe mormânt și care îi procură straietele alese; înălțarea de la bal; fuga în trei rânduri de la bal; ascunzișurile, primul într-un porumb, al doilea într-un păr, tăiate apoi de tată; capcana și pierderea pantofului; testul pantofului; mutilarea picioarelor de către surorile vitrege și (falsa) lor acceptare ca mirese; animalele care dau în vileag înșelătoria;

căsătoria fericită; pedepsirea personajelor negative⁸⁷. Analiza mea asupra acestor elemente va include și câteva remarci legate de cele mai cunoscute detalii ale *Cenușăresei* lui Perrault care nu există în povestea Fraților Grimm.

Persecutarea Cenușăresei ca o consecință a rivalității fraterne, leitmotivul major al poveștii în forma ei modernă, este un subiect pe care l-am abordat deja. E ceea ce generează impactul imediat asupra ascultătorului și îi stârnește empatia. Îl determină să se identifice cu eroina și creează fundalul pentru tot ce va urma.

Faptul că eroina trăiește în cenușă – de unde își trage numele – este un detaliu de o mare complexitate. La prima vedere, semnifică maltratare și degradare din poziția privilegiată de care se bucurase la începutul poveștii. Dar nu întâmplător Perrault o face pe Cenușăreasa din basmul lui să aleagă traiul în cenușă. Suntem atât de obișnuiți să ne gândim la viața unui slujitor de rând lângă vatra unui cămin, în cenușă, ca la o situație extrem de degradantă, încât uităm că, dintr-un alt punct de vedere, ar putea fi o experiență foarte plăcută, chiar un privilegiu. În vremuri străvechi, păzirea vetrei – o datorie a vestalelor – constituia una dintre cele mai prestigioase poziții, dacă nu cea mai înaltă la care

⁸⁷ Din păcate, „Cenușăreasa“ a devenit cunoscută în engleză ca „Cinderella“, o traducere prea facilă și incorectă a francezului „Cendrillon“, care, ca și numele german al eroinei, subliniază faptul că ea trăiește în mijlocul cenușii. „Cenușă“, nu „tăciuni“, este traducerea corectă a francezului *cendres*, care vine din termenul latin pentru cenușă, *cinerem*. *The Oxford English Dictionary* are grijă să precizeze că nu există o legătură etimologică între *cinders* și cuvântul francez *cendres*. Acest lucru este important date fiind conotațiile care se atașează numelui „Cenușăreasa“, fiindcă cenușa este reziduul sub formă de pudră foarte curată al unei combustii complete; dimpotrivă, tăciunii sunt rămășițe murdare ale unei combustii incomplete.

putea aspira o femeie. O virgină vestală era extrem de invidiată în Roma antică. Fetele erau selectate pentru această onoare la o vârstă cuprinsă între șase și zece ani – aproximativ vârsta Cenușăresei, așa cum ne-o imaginăm în timpul anilor de servitute. În povestea Fraților Grimm, Cenușăreasa sădește o crenguță și o crește cu lacrimile și rugăciunile ei. Numai după ce a crescut devenind un copac acesta îi oferă ceea ce îi trebuie pentru a merge la bal – așadar câțiva ani s-au scurs între sădire și bal. Între șase și zece ani e și vârsta copiilor cărora această poveste le lasă cea mai puternică impresie, iar adesea le rămâne vie în memorie și îi însoțește pentru tot restul vieții.

În legătură cu anii de servitute ai Cenușăresei: doar într-o epocă mai târzie a devenit obligatoriu pentru vestale să servească timp de treizeci de ani înainte de a se retrage și a se putea căsători. Inițial, ele rămâneau preotese doar cinci ani – adică până atingeau vârsta măritişului. Cam aceasta ar fi și perioada de suferință imaginată pentru Cenușăreasă. Statutul de vestală virgină însemna pentru fete să păzească vatra și să se păstreze neîntinate. Dacă își îndeplineau acest rol, vestalele contractau căsătorii prestigioase, așa cum o va face și Cenușăreasa. Astfel, inocența, puritatea și păzirea vetrei merg mână-n mână în conotațiile antice¹. Este posibil

¹ Puritatea preotesei responsabile pentru focul sacru și focul în sine, care purifică, evocă conotații pertinente cu aceeași cenușă. În multe societăți cenușa era folosită pentru abluțiune ca formă de autopurificare. Aceasta era una dintre conotațiile cenușii, deși astăzi nu mai este la fel de răspândită.

Cealaltă conotație a cenușii este legată de doliu. Presărarea cenușii pe creștet, ca în Miercurea Cenușii, încă reprezintă un semn de doliu, ca în timpurile străvechi. Obiceiul de a te așeza în cenușă, ca semn de doliu și reacție la el, este menționat și în *Odiseea* și era practicat de multe popoare²⁸. Plasând-o pe Cenușăreasa printre tăciuni și bazându-i numele pe

ca, odată cu respingerea păgânismului, ceea ce fusese o poziție foarte căutată să se fi devalorizat în era creștină, devenind o degradare. Virginele vestale slujeau focul sacru și pe Hera, zeița-mamă. Prin înlocuirea ei cu un zeu-tată, vechile zeități materne au fost degradate și devalorizate, ca și locul din preajma vetrei. În acest sens, Cenușăreasa ar putea fi interpretată ca o zeiță-mamă degradată care renaște din cenușă în finalul poveștii, asemeni miticei păsări. Dar acestea sunt conexiuni de natură istorică pe care ascultătorul obișnuit nu le face ușor în minte.

Există și alte asocieri la fel de pozitive cu traiul în vecinătatea vetrei, care sunt la îndemâna fiecărui copil. Copiilor le place să stea în bucătărie privind și participând la pregătirea mâncării. Înainte de inventarea încălzirii centrale, locul din apropierea vetrei era cel mai călduros și de regulă cel mai confortabil din casă. Căminul sau soba evocă în mintea multor copii amintiri fericite din timpul petrecut cu mamele lor.

Copiilor le place și să se murdărească în voie; a fi în stare să facă asta constituie pentru ei și un simbol al libertății instinctuale. Astfel, o persoană care are de-a face cu cenușa, sensul original al numelui *Aschenbrödel*, stârnește și conotații pozitive pentru un copil. Murdărirea „din cap până-n picioare” provoacă și plăcere, și vinovăție, astăzi ca și în trecut.

În fine, Cenușăreasa jalește moartea mamei. „Din cenușă, cenușă” nu este singura formulă care stabilește conexiuni strânse între un mort și cenușă. A te acoperi cu cenușă e și un simbol al doliului; iar a trăi în zdrențe, un simptom

aceștia, conotațiile de puritate și doliu profund ale numelui ei original din povestea italiană (care precedă cu mult povestea lui Perrault), ca și ale numelor din basmul în franceză și germană, au fost transformate în engleză exact în opusul lor, care trimite la negreală și murdărie.

al depresiei. Astfel, traiul în preajma cenușii poate indica și vremurile bune petrecute împreună cu mama în jurul căminului, și un doliu profund pentru pierderea apropierei de mamă pe măsură ce creștem, simbolizat aici de „moartea” mamei. Prin această combinație de imagini, vatra evocă puternice sentimente empatice, reamintindu-ne tuturor de paradisul în care trăiam odată și cât de radical s-a schimbat viața noastră când am fost nevoiți să renunțăm la existența simplă și fericită a copilului foarte mic pentru a face față tuturor ambivalențelor adolescenței și vieții adulte.

Atât timp cât copilul este mic, părinții îl protejează de ambivalențele fraților și de cerințele lumii exterioare. La o examinare retrospectivă, perioada aceasta ne apare ca una paradisiacă. Apoi, brusc, frații mai mari par să profite de copilul mai puțin protejat; îi dau ordine; ei și mama devin criticii severi a tot ceea ce face copilul. Referințele la dezordinea lui, dacă nu chiar la lipsa de curățenie, îl fac să se simtă respins și murdar; iar frații mai mari par să trăiască în splendoare. Dar purtarea lor bună în contrast cu a lui, crede copilul, este o impostură, o prefăcătorie și o minciună. Aceasta este și impresia creată de surorile vitrege din *Cenușăreasa*. Un copil trăiește stări extreme: acum se simte murdar și rău, plin de ură; acum e inocent, iar ceilalți niște creaturi malefice.

Indiferent de condițiile exterioare, pe parcursul acestor ani de rivalitate fraternă copilul traversează o perioadă de suferință interioară, de privațiune și chiar de disperare; și cunoaște neînțelegerea și chiar răutatea celorlalți. Anii petrecuți de *Cenușăreasa* în cenușă îi arată copilului că nimeni nu scapă de asta. Uneori se pare că nu există decât forțe ostile, că nimeni nu-i va veni vreodată în ajutor. Dacă o fetiță căreia i se spune acest basm nu simte că *Cenușăreasa* a îndurat o lungă perioadă de greutate, sentimentul ei de ușurare din final,

când forțele binelui le înfrâng pe cele malefice, nu poate fi complet. Uneori suferința copilului este atât de profundă încât pare că va dura foarte mult. De aceea, o perioadă efemeră de chinuri din viața *Cenușăresei* n-ar fi comparabilă cu aceea prin care a trecut el. *Cenușăreasa* trebuie să sufere tot atât de mult și de îndelungat cât crede copilul că suferă el, pentru ca salvarea ei să fie convingătoare și să-i dea certitudinea că același lucru se va întâmpla și în viața lui.

După ce am simțit compasiune pentru starea deplorabilă a *Cenușăresei*, apare primul lucru pozitiv din viața ei. „S-a întâmplat odată că tatăl a vrut să meargă la târg și le-a întrebat pe cele două fiice vitrege ce doresc să le aducă. «Haine frumoase», a zis una. «Perle și pietre prețioase», a zis cealaltă. «Dar tu, *Cenușăreaso*», a întrebat el, «ce vrei să-ți aduc?». «Tată, prima crenguță de pom care-ți atinge pălăria la-ntors acasă, rupe-o pentru mine». «Asta și face tatăl; o crenguță de alun nu numai că-i atinge pălăria, dar i-o dă jos din cap. Și el i-o aduce *Cenușăresei*. „Ea i-a mulțumit, apoi a mers la mormântul mamei și a sădit-o în pământ, plângând atât de mult că lacrimile îi curgeau pe ramură, udând-o. Iar crenguța a crescut, devenind un pom frumos. De trei ori pe zi se ducea *Cenușăreasa* la mormânt, plângea și se ruga; și de fiecare dată o pasăre albă cobora în copac, iar când fata avea vreo dorință, pasărea îi arunca de sus tot ce-și dorea”.

Rugămintea *Cenușăresei* ca tatăl să-i aducă o crenguță pe care s-o planteze pe mormântul mamei și împlinirea dorinței ei constituie prima încercare de restabilire a unei relații pozitive între cei doi. Din poveste tragem concluzia că *Cenușăreasa* fusese foarte dezamăgită de tatăl ei, dacă nu chiar furioasă că se căsătorise cu o asemenea mașteră. Dar pentru un copil părinții sunt atotputernici. Dacă *Cenușăreasa* vrea să devină stăpână pe propriul ei destin, atunci autoritatea

părinților trebuie diminuată. Diminuarea și transferul puterii pot fi simbolizate prin crenguța de alun care îi zboară tatălui pălăria de pe cap și prin faptul că aceeași crenguță ajunge să devină un copac cu puteri magice pentru Cenușăreasă. Așadar, lucrul care a diminuat importanța tatălui (crenguța de alun) este folosit de Cenușăreasă pentru a spori puterea și prestigiul mamei arhaice (moartă). Din moment ce tatăl îi dă Cenușăresei creanga care simbolizează amintirea mamei, se pare că-i aprobă întoarcerea de la atașamentul puternic față de el la o relație lipsită de ambivalență cu mama ei. Diminuarea importanței emoționale a tatălui în viața Cenușăresei pregătește în ultimă instanță transferarea iubirii ei infantile pentru părinte în dragostea matură pentru prinț.

Pomul pe care Cenușăreasa îl plantează pe mormântul mamei și pe care îl udă cu lacrimi constituie unul dintre elementele cele mai poetice și mai semnificative din punct de vedere psihologic ale basmului. El simbolizează faptul că amintirea idealizată a mamei din primii ani de viață, atunci când este păstrată vie prin interiorizare, poate să ne sprijine, și chiar o face, în cele mai grele momente.

Acest lucru este exprimat și mai clar în alte versiuni, unde personajul în care se transformă mama cea bună nu este un pom, ci un animal care îi va fi de mare ajutor fetei. De exemplu, în cea mai veche versiune chineză cunoscută, eroina are un pește domesticit pe care îl crește cu devotament de la cinci centimetri la trei metri. Mama vitregă cea rea își dă seama de importanța peștelui și, prin vicleșug, reușește să-l ucidă, apoi îl mănâncă. Eroina e dezolată, dar un înțelept îi spune unde sunt îngropate oasele peștelui, sfătuind-o să le adune și să le ducă în camera ei. Îi mai spune că, dacă se va ruga acestor oase, va obține orice și-ar dori. În multe din prelucrările europene și orientale e vorba de o capră, o vacă, un

vițel sau un alt animal în care mama moartă s-a transformat pentru a deveni ajutorul magic al eroinei.

Povestea scoțiană *Rashin Coatie* este chiar mai veche decât a lui Basile și decât a lui Perrault, fiind menționată încă din 1540⁸⁹. O mamă, înainte de a muri, îi lasă fiicei, Rashin Coatie, un vițel roșu care îi va da orice îi va cere. Mama vitregă află de asta și poruncește ca vițelul să fie măcelărit. Rashin Coatie e disperată, dar vițelul mort îi spune să-i ia oasele și să le îngroape sub o piatră cenușie. Ea face întocmai și, ori de câte ori dorește ceva, merge la piatră și se adresează vițelului. La Crăciun, când toată lumea se gătește cu ce are mai frumos pentru a merge la biserică, mama vitregă îi spune lui Rashin Coatie că e prea murdară ca să poată merge cu ei. Atunci vițelul cel mort îi oferă cele mai frumoase straie; iar la biserică un prinț se îndrăgostește de ea; cu ocazia celei de-a treia întâlniri își pierde un condur etc.

În multe alte povești de tipul *Cenușăresei* animalul magic este și cel care o hrănește pe eroină. De exemplu, într-o versiune egipteană o mamă vitregă și niște frați vitregi persecută doi copii, care imploră o vacă: „O, vacă, fii bună cu noi, cum a fost și mama noastră”. Iar vaca le dă mâncare bună. Mama vitregă află și pune ca vaca să fie tăiată. Copiii ard oasele vacii și îngroapă cenușa într-o oală de lut din care va crește un pom cu roade pentru copii, ceea ce îi face fericiți⁹⁰. Așadar avem de-a face cu povești din categoria *Cenușăresei* în care sunt combinate pomul și animalul care o reprezintă pe mamă, arătând că unul îl poate înlocui pe celălalt. Aceste povești ilustrează înlocuirea simbolică a mamei originare de către un animal care dă lapte – o vacă, sau o capră în țările mediteraneene –, ceea ce reflectă conexiunea emoțională și psihologică cu primele experiențe de a fi hrănit, care mai târziu în viață oferă un sentiment de siguranță.

Erikson vorbește de „un sentiment de încredere bazală”, care „este o atitudine față de sine și față de lume derivată din experiența primului an de viață”⁹¹. Încrederea bazală îi este inoculată copilului prin grija maternă adecvată pe care el o simte în cea mai timpurie perioadă din viața lui. Dacă totul merge bine, copilul va câștiga încredere în el însuși și în lume. Animalul sau pomul magic constituie imaginea, întru chiparea, reprezentarea exteriorizată a încrederii funciare. E moștenirea pe care o mamă bună o va transmite copilului și care va rămâne cu el apărându-l și susținându-l în cele mai grele situații.

În poveștile în care mama vitregă omoară animalul, dar nu reușește s-o priveze pe Cenușăreasă de ceea ce îi asigură tăria interioară, ni se sugerează că pentru a reuși să facem față vieții trebuie să știm că tot ceea ce există în realitate este mai puțin important decât ceea ce se petrece în mintea noastră. Ceea ce face viața suportabilă chiar și în cele mai disperate circumstanțe este imaginea mamei bune pe care am internalizat-o, așa încât dispariția simbolului exterior nu mai contează⁹².

Unul dintre mesajele explicite desprinse din diversele povești ale *Cenușăresei* este că vom greși dacă ne vom crampona de ceva din lumea exterioară pentru a reuși în viață. Toate eforturile surorilor vitrege de a-și atinge scopul prin mijloace externe se dovedesc zadarnice – hainele alese și pregătite cu grijă, înșelăciunea prin care caută să-și potrivească picioarele în încălțări. Doar fiind cinstit cu tine însuși, asemeni Cenușăresei, poți izbândi în final. Aceeași idee este comunicată prin apariția mamei sau a animalului, fără ca ei să fie chemați. Este și corect din punct de vedere psihologic, fiindcă o dată ce am căpătat încrederea bazală, nu avem nevoie de nimic din exterior pentru câștigarea unei siguranțe interioare și a certitudinii propriei noastre valori – tot astfel

cum nimic din exterior nu poate compensa lipsa încrederii bazale dacă nu a fost dobândită în primii ani ai copilăriei. Cei care n-au avut șansa de a dobândi încrederea bazală la începutul vieții o pot obține doar grație unor transformări interioare ale structurii minții și personalității lor, niciodată prin lucruri exterioare, care doar în aparență sunt bune.

Imaginea transmisă de un pom care crește dintr-o crenguță, cea a oaselor de vițel sau a cenușii este a unei entități complet diferite care evoluează din mama originară sau din interacțiunea cu ea. Imaginea pomului este în special potrivită, pentru că presupune creșterea, fie că e vorba de smochinul Pisicii Cenușărese, fie de crenguța de alun. Se indică astfel că simpla internalizare a imaginii mamei din trecut este suficientă. Pe măsură ce copilul crește, această mamă internalizată trebuie să sufere schimbări, asemeni lui. Este un proces de dematerializare similar celui al lui prin care copilul o sublimează pe mama reală într-un sentiment de încredere bazală.

În *Cenușăreasa* Fraților Grimm, toate acestea sunt și mai rafinate. Procesele interioare ale Cenușăresei încep cu jelirea disperată a mamei, simbolizată de existența în cenușă. Dacă ar fi rămas blocată acolo, nu s-ar fi produs nici o evoluție interioară. Doliul este necesar ca tranziție pentru continuarea vieții fără persoana iubită; dar pentru supraviețuire trebuie transformat în ceva pozitiv: plâsmuirea unei reprezentări interioare a ceea ce a fost pierdut în realitate. O astfel de entitate interioară va rămâne veșnic neatinsă în sinea noastră, indiferent de ce se întâmplă în realitate. Plânsul Cenușăresei deasupra ramurii răsădite arată că amintirea mamei moarte e vie; dar, pe măsură ce pomul crește, crește și mama interiorizată în Cenușăreasă.

Rugăciunile Cenușăresei rostite deasupra copacului traduc speranțele pe care le nutrește. Rugăciunile cer ceva ce

sperăm că se va întâmpla: încrederea bazală se reafirmă după ce șocul adversității s-a atenuat; această încredere restaurează în noi speranța că lucrurile vor merge din nou bine pentru noi, ca în trecut. Mica pasăre albă care apare în urma rugăciunilor *Cenușăresei* este mesagera Ecleziastului: „Păsările cerului pot să ducă un cuvânt și neamul celor înaripate să dea vorba ta pe față”. Păsărea albă este ușor identificabilă cu spiritul mamei instilat în copil prin grija maternă pe care i-a arătat-o; este spiritul care a fost de la început răsădit în copil ca încredere bazală. Astfel, devine spiritul copilului, care îl va susține în toate încercărilor majore, dându-i speranța în viitor și puterea de a-și făuri o viață bună pentru sine.

Fie că recunoaștem conștient sau nu întreaga semnificație a ceea ce este exprimat simbolic prin imaginea *Cenușăresei* care cere în dar o crenguță de copac, plantând-o și cultivând-o cu lacrimile și rugăciunile ei, pentru ca apoi micuța pasăre să apară deasupra pomului ori de câte ori *Cenușăreasa* are nevoie de ea, acest aspect al poveștii ne impresionează pe toți și reacționăm, cel puțin în preconștient, la această semnificație. Este o imagine frumoasă și puternică, chiar mai semnificativă și mai educativă pentru un copil care abia începe să internalizeze ceea ce înseamnă părinții pentru el. Este la fel de semnificativă pentru băieți ca și pentru fete, pentru că internalizarea mamei – sau a încrederii bazale – constituie un fenomen mental important indiferent de sex. Eliminând copacul și înlocuindu-l cu o zână care apare brusc din eter, Perrault a lipsit basmul de una dintre cele mai profunde semnificații.

Cenușăreasa Fraților Grimm îi comunică într-un mod foarte subtil copilului că, oricât de îngrozitor s-ar simți pe moment – din cauza rivalității fraterne sau din orice altă cauză –, dacă își sublimează nefericirea și tristețea, așa cum face *Cenușăreasa* plantând și cultivând pomul cu ajutorul

emoțiilor ei, va putea să aranjeze singur lucrurile așa încât viața lui în lume să devină și ea mai bună.

În povestea Fraților Grimm, imediat după ce ni s-a spus despre pom și mica pasăre albă care-i împlinește dorințele *Cenușăresei*, aflăm că regele a poruncit organizarea unei serbări de trei zile pentru ca fiul lui să-și aleagă o mireasă. *Cenușăreasa* se roagă să fie lăsată să meargă și ea. În ciuda refuzului, continuă să implore. În cele din urmă, mama vitregă îi spune că a vărsat o farfurie de linte în cenușă; dacă o va culege bob cu bob de acolo în două ore, *Cenușăreasa* va avea voie să meargă la bal.

Aceasta este una dintre sarcinile aparent imposibile pe care eroii de basm trebuie să le îndeplinească. În versiunile orientale ale *Cenușăresei*, ea trebuie să toarcă; în unele povești occidentale, să cearnă semințe⁹³. La prima vedere, avem de-a face cu un alt exemplu al abuzurilor la care este supusă. Dar, atunci când *Cenușăresei* i se cere să îndeplinească o sarcină grea – după transformările radicale din viața ei și având un ajutor magic în mica pasăre albă care îi împlinește dorințele, chiar înainte de a merge la bal –, acest detaliu sugerează că, înainte să merite un final fericit, *Cenușăreasa* trebuie să treacă prin dificultăți. Cu ajutorul păsărilor pe care le cheamă în ajutor, *Cenușăreasa* poate să termine de ales linte, doar pentru ca mama vitregă să repete porunca, de data aceasta de două ori mai dificilă: trebuie să aleagă într-o oră două farfurii de linte aruncate în cenușă. Din nou, cu ajutorul păsărilor, *Cenușăreasa* reușește să ducă treaba la bun sfârșit, însă mama vitregă tot nu-i dă voie să meargă la bal, în ciuda promisiunilor anterioare.

Ceea ce i se cere *Cenușăresei* pare lipsit de sens – de ce să arunci două farfurii de linte în cenușă, doar ca să le culegi din nou? Mama vitregă este convinsă că acest lucru e imposibil, degradant, absurd. Dar *Cenușăreasa* știe că poți obține

ceva bun din orice dacă îi poți da un sens, chiar și din scormonitul în cenușă. Acest detaliu al poveștii îl încurajează pe copil în convingerea că a sta în locuri modeste – a te juca în țărână – poate avea o mare valoare, dacă știi s-o înțelege. Cenușăreasa cheamă păsările în ajutor spunându-le să aleagă boabele bune de linte și să le pună într-o ulcică, iar pe cele rele să le mănânce.

Falsitatea mamei vitrege, care nu-și respectă în două rânduri promisiunea, este în acest fel pusă în contrast cu înțelepciunea de care dă dovadă Cenușăreasa, care știe că trebuie ales răul de bine. După ce a transformat spontan corvoada într-o problemă morală a binelui contra răului, eliminând răul, ea merge la mormântul mamei și roagă alunul să „presare aur și argint” peste ea. Pasărea îi aruncă o rochie de aur și argint, iar prima și a doua oară câte o pereche de conduri împodobite cu mătase și argint. A treia oară, perechea de conduri e din aur.

Și în povestea lui Perrault Cenușăreasa trebuie să îndeplinească o corvoadă înainte de a putea pleca la bal. După ce zâna a asigurat-o că va merge, îi poruncește Cenușăresei să-i aducă un dovleac din grădină. Deși nu înțelege de ce, Cenușăreasa se supune. Dar zâna e cea care scobește dovleacul transformându-l într-o caleașcă. După care îi spune să deschidă o capcană de șoareci și transformă cei șase șoareci prinși acolo în șase cai. Un șobolan devine vizitiu. Apoi, Cenușăreasa trebuie să prindă șase șopârle, care devin lacheii ei. Zdrețele ei sunt transformate în haine frumoase și primește condurii de sticlă. Astfel echipată, Cenușăreasa pleacă la bal, dar mai întâi i se atrage atenția să se întoarcă înainte de miezul nopții, pentru că atunci toate își vor recăpăta forma originală.

Condurii de sticlă și dovleacul devenit caleașcă sunt invenția lui Perrault, nu există nici un indiciu al lor în alte

versiuni, doar în varianta lui și în cele care s-au inspirat din ea. Marc Soriano vede în aceste detalii o ironizare a ascultătorului care ia povestea în serios, dar și ironia cu care Perrault își tratează subiectul: dacă Cenușăreasa se poate transforma într-o prințesă frumoasă, atunci și șobolanul și șoarecii pot deveni cai și vizitiu*.

Ironia este parțial rezultatul unor gânduri inconștiente; iar larga acceptare a detaliilor lui Perrault poate fi explicată doar prin faptul că ating o coardă sensibilă în ascultător. Obligația de a păstra ce e mai bun din propriul trecut; de a cultiva un simț al moralității; de a rămâne fidel propriilor valori în ciuda adversităților; de a nu-ți permite să te lași înfrânt de răutatea și ticăloșia altora – toate acestea sunt atât de evidente în *Cenușăreasa*, încât Perrault nu putea să rămână imun la ele. Concluzia poate fi că el se opune în mod deliberat acestei influențe. Ironia lui invalidează îndemnul poveștii de a ne transforma prin intermediul proceselor interioare. El ridiculizează ideea că aspirația spre țeluri superioare ne permite să depășim condițiile umile ale existenței noastre exterioare⁹⁵. Perrault reduce *Cenușăreasa* la o fantezie drăguță, fără implicații pentru noi. Și așa vor mulți oameni să vadă povestea, ceea ce explică vasta acceptare a acestei versiuni.

Deși acest lucru ar putea explica maniera în care Perrault a prelucrat vechea poveste, nu explică și detaliile specifice pe care le-a inventat el în funcție de înțelegerea lui conștientă și inconștientă a poveștii și pe care noi le acceptăm din același motiv. Contrar tuturor versiunilor în care Cenușăreasa este obligată să trăiască în cenușă, doar la Perrault ea *alege* s-o facă. Asta o transformă în copilul prepuber care încă nu și-a

* În ceea ce privește șopârlele, Soriano ne reamintește expresia franceză „leneș ca o șopârlă”, ceea ce explică de ce Perrault va fi ales aceste animale pentru a fi transformate în lachei, a căror lenevie era subiectul multor glume⁹⁴.

reprimat dorința de a se murdări zdravăn; și care încă n-a dobândit o aversiune față de animalele mici ca șobolanii, șoarecii și șopârlele; și care scobește un bostan imaginându-și că e o caleașcă frumoasă. Șoarecii și șobolanii trăiesc în unghere murdare și fură alimente, ceea ce-i place și unui copil să facă. În inconștient, ei stârnesc și asocieri cu falusul, indicând apropierea de maturitate și interesul pentru sexualitate. Indiferent de conotațiile falice, transformarea unor animale atât de neînsemnate, dacă nu dezgustătoare, în cai și vizitii reprezintă o sublimare. Așadar acest detaliu este corect cel puțin în două privințe: desemnează compania cultivată de Cenușăreasa în timpul stadiului umil petrecut în preajma cenușii, dacă nu chiar interesele ei falice; și pare normal ca aceste interese să fie sublimare pe măsură ce ea se maturizează – adică se pregătește pentru prinț.

Versiunea lui Perrault face *Cenușăreasa* mai acceptabilă pentru înțelegerea noastră conștientă și inconștientă. Conștient, vrem să acceptăm ironia care reduce povestea la o fantezie drăguță fără un conținut serios, din moment ce ne scutește de obligația implicită de a rezolva problema rivalității fraterne și de sarcina de a internaliza entități din primii ani de viață, pentru ca apoi să ne comportăm în concordanță cu standardele morale ale acestora. Inconștient, detaliile adăugate de Perrault par convingătoare datorită propriilor noastre experiențe uitate, din vremea copilăriei, deoarece ele sugerează că, pentru a deveni maturi, trebuie să transformăm și să sublimăm fascinația timpurie față de comportamentul instinctual, fie că e vorba de atracția țărânei sau a obiectelor falice.

Cenușăreasa lui Perrault merge la bal într-o caleașcă trasă de șase cai și însoțită de șase lachei – de parcă balul ar avea loc la Versailles, în vremea lui Ludovic al XIV-lea – și trebuie să se întoarcă înainte de miezul nopții, când își va recăpăta

înfățișarea modestă. Însă a treia noapte ea nu dă importanța cuvenită trecerii timpului și, grăbită să plece înainte ca vraja să se destrame, pierde un condur de sticlă. „Străjile de la porțile palatului au fost întrebate dacă n-au văzut o prințesă; au răspuns că n-au văzut plecând decât o fată prost îmbrăcată care arăta mai mult a țărăncuță decât a doamnă.”

În basmul Fraților Grimm, Cenușăreasa poate rămâne la bal cât pofteste. Când pleacă, o face cu un scop, nu pentru că e nevoită. La plecare, prințul încearcă s-o însoțească, dar ea dispăre de lângă el în prima noapte. „Fiul regelui a așteptat până ce a venit tatăl ei, căruia i-a spus că o fată ciudată dispăruse în porumbar. «Să fie oare Cenușăreasa?», s-a gândit bătrânul și a trebuit să i se aducă un topor și o daltă ca să despice porumbarul în două; dar n-au găsit pe nimeni înăuntru.” Între timp, Cenușăreasa reușește să scape și să se schimbe în hainele murdare. A doua zi, lucrurile se repetă, doar că de data asta Cenușăreasa se ascunde în crengile unui păr. A treia noapte, prințul pune servitorii să acopere treptele cu smoală, așa că, atunci când Cenușăreasa fuge, un condur îi rămâne înțepenit pe o treaptă.

Există variațiuni ale poveștii în care Cenușăreasa preia inițiativa în a se lăsa recunoscută, nu așteaptă pasiv. În una dintre ele prințul îi oferă un inel, iar ea îl pune în aluatul unei prăjituri pe care o va coace pentru el; și el se va căsători doar cu fata pe al cărei deget se va potrivi inelul.

De ce merge Cenușăreasa de trei ori la bal pentru a se întâlni cu prințul doar ca să fugă de el și să se întoarcă la locul ei modest? Cum se întâmplă deseori în basm, comportamentul repetat de trei ori reflectă poziția copilului față de părinți și căutarea adevăratei sale identități în timp ce oscilează între convingerea inițială că este cel mai important element al treimii și teama, apărută mai târziu, că ar putea fi cel mai neînsemnat. Adevărata identitate nu e câștigată prin

cele trei repetări, ci printr-o altă încercare la care au condus acestea – potrivirea pantofului.

La suprafață, fuga Cenușăresei de prinț ne spune că ea vrea să fie aleasă pentru cine este în realitate, și nu pentru înfățișarea ei splendidă. Numai atunci când iubitul o va vedea în condiția ei precară și totuși o va dori, va fi a lui. Dar pentru asta ar fi de ajuns o singură noapte și pierderea condurului. La un nivel mai profund, repetarea vizitelor la bal simbolizează ambivalența tinerei care vrea să se implice afectiv și sexual, dar în același timp îi este teamă s-o facă. Este o ambivalență reflectată și în tatăl care se întreabă dacă nu cumva frumoasa fată este fiica lui, Cenușăreasa, dar nu ascultă de vocea instinctului. Prințul, ca și cum și-ar da seama că n-o poate câștiga dacă rămâne legată emoțional de tată într-o relație oedipiană, n-o caută el însuși în ascunzișuri, ci îl roagă pe tată s-o facă pentru el. Numai dacă tatăl îi va da de înțeles că e gata să-și elibereze fata din legăturile cu el, ea se va simți pregătită să-și transfere dragostea heterosexuală de la obiectul imatur (tatăl) către obiectul matur – viitorul soț. Distrugerea ascunzișurilor Cenușăresei – porumbarul și părul – de către tată demonstrează că el este gata s-o lase în seama prințului. Dar eforturile lui nu vor avea rezultatul scontat.

La un cu totul alt nivel, porumbarul și părul reprezintă obiectele magice care au susținut-o pe Cenușăreasă până în acest moment. Primul este locuința unor păsări, ca acelea care au ajutat-o să aleagă lintea cea bună – substitute ale păsării albe din pomul care i-a furnizat straietele alese, inclusiv condurii. Iar părul amintește de celălalt pom, alunul care a crescut pe mormântul mamei. Cenușăreasa trebuie să renunțe la credința și dependența de ajutorul magic al obiectelor dacă vrea să trăiască adaptată la realitate. Tatăl pare să înțeleagă asta, așa că îi distruge ascunzișurile: ea nu mai poate nici să se ascundă în cenușă, dar nici să se

refugieze de realitate în locuri magice. De acum înainte Cenușăreasa nu va mai trăi mult sub statutul ei adevărat, dar nici mult deasupra lui.

Cox, pe urmele lui Jacob Grimm, menționează un vechi obicei german în care ginerele îi oferă miresei un pantof, ca semn al uniunii lor⁹⁶. Dar acest lucru nu explică de ce potrivirea unui pantof de aur decide care este mireasa de drept în vechea poveste chineză, iar în basmul lui Perrault, potrivirea unui condur de sticlă. Pentru ca testul să funcționeze, încălțăminte trebuie să fie un condur care nu se întinde, altfel i se va potrivi unei alte fete, cum ar fi surorile vitrege. Subtilitatea lui Perrault transpare în faptul că a ales sticla ca material din care e făcut condurul pentru că nu se întinde și se sparge relativ ușor.

Un receptacol minuscul în care o parte a corpului poate să alunece și să se potrivească perfect poate fi interpretat ca un simbol al vaginului. Ceva fragil și care nu se întinde ne poate aminti de himen; iar ceea ce poate fi cu ușurință pierdut la finalul unui bal, când iubitul încearcă să-și țină strâns iubita, pare o imagine potrivită pentru virginitate, în special dacă bărbatul întinde o capcană – smoala de pe scări – pentru a o captura pe fată. Fuga Cenușăresei de această situație poate fi interpretată ca un efort de a-și proteja virginitatea.

În povestea lui Perrault, porunca mamei vitrege ca ea să fie acasă la o anumită oră, altminteri lucrurile vor lua o întorsătură gravă, este similară cu pretenția unui părinte ca fiica să nu stea în oraș până noaptea târziu, din cauza a ceea ce s-ar putea întâmpla dacă nu se întoarce acasă. Multitudinea de versiuni ale Cenușăresei în care ea dispare pentru a nu fi cucerită de un tată „denaturat” confirmă ideea că fuga de la bal e motivată de dorința de a se proteja împotriva unui viol sau de a nu se lăsa în voia pornirilor. În același timp, îl obligă pe mire s-o caute în casa tatălui, o paralelă a obiceiului prin

care ginerele vine să ceară mâna viitoarei mirese. În timp ce în *Cenușăreasa* lui Perrault un curtean încearcă să vadă dacă i se potrivește condurul, iar în povestea Fraților Grimm însuși prințul îi înmânează Cenușăresei condurul pe care ea îl încalță, în multe alte povești prințul e cel care îi potrivește cu mâna lui piciorul în condur. Gestul poate fi comparat cu introducerea inelului pe deget de către mire, parte importantă a ceremoniei de căsătorie, un simbol al legăturii celor doi de acum înainte.

Toate acestea sunt ușor de înțeles. Ascultând povestea, ai senzația că potrivirea condurului este o logodnă, iar Cenușăreasa, în mod limpede, este o mireasă fecioară. Orice copil știe că mariajul implică sex. În trecut, când mult mai mulți copii trăiau în apropierea animalelor, știau că sexul înseamnă introducerea organului sexual masculin în cel feminin, iar copilului din zilele noastre i se comunică acest lucru de către părinți. Cu toate acestea, ținând cont de interpretarea temei majore a poveștii, rivalitatea fraternă, există și alte sensuri simbolice posibile ale potrivirii condurului prețios în piciorul cuvenit.

Rivalitatea fraternă constituie subiectul *Cenușăresei*, la fel ca în multe alte basme. În majoritatea, rivalitatea există aproape întotdeauna între copiii de același sex. Dar în viața adevărată, de cele mai multe ori, cea mai crâncenă rivalitate între copiii unei familii este cea dintre soră și frate.

Discriminarea de care suferă femeile atunci când sunt comparate cu bărbații este o poveste de când lumea, în prezent contestată. Ar fi ciudat dacă această discriminare n-ar crea și gelozie, și invidie între surorile și frații dintr-o familie. Publicațiile psihanalitice abundă în exemple de fete invidioase pe aparatul sexual al băieților; „invidia de penis” de către o fată sau femeie este un concept familiar de o vreme încoace. Mai puțin cunoscut este faptul că o astfel de invidie

nu se manifestă nicidecum într-o singură direcție; băieții sunt și ei foarte invidioși pentru ceea ce posedă fetele: sânii și capacitatea de a avea copii⁹⁷.

Fiecare sex e gelos pe posesiunile sexului opus, în timp ce amândurora le place și sunt mândre de ceea ce le aparține – statut, rol social sau organe sexuale. Deși această situație poate fi observată cu ușurință și reprezintă o imagine corectă a realității, nu este, din păcate, larg acceptată și recunoscută. (Într-o anumită măsură, este vina accentului exclusiv pus de psihanaliza timpurie pe „invidia de penis” de către fete, ceea ce se explică prin faptul că pe vremea aceea majoritatea tratatelor de specialitate erau scrise de către bărbați care nu analizau propria lor invidie față de femei. Însă astăzi celălalt aspect este oglindit în scrierile unor femei mândre de sexul lor.)

Cenușăreasa, care mai mult ca oricare poveste se ocupă de subiectul rivalității fraterne, ar fi un basm ciudat de deficitar dacă n-ar ilustra într-un fel sau altul rivalitatea dintre băieți și fete generată de deosebirile fizice dintre ei. În spatele acestei invidii sexuale stă teama sexuală, așa-numita „angoasă de castrare”, ideea că o parte a anatomiei cuiva lipsește. În mod deschis, *Cenușăreasa* consemnează doar rivalitatea dintre fete; dar oare nu există acolo și niște aluzii ascunse la alte emoții, mult mai reprimare și mai profunde?

Deși fetele și băieții suferă în mod egal de „angoasa de castrare”, sentimentele pe care le încearcă nu sunt aceleași. Ambele sintagme, „invidia de penis” și „angoasa de castrare”, evidențiază doar unul dintre multele și complexe aspecte psihologice ale fenomenelor pe care le denumesc. Conform teoriei freudiene, complexul feminin al castrării se axează pe închipuirea că inițial toți copiii aveau penisuri și că fetele le-au pierdut cumva pe ale lor (o posibilă pedeapsă pentru purtare rea), dar și pe speranța ulterioară că ar putea

crește la loc. Anxietatea paralelă a băiatului este că, din moment ce tuturor fetelor le lipsesc penisurile, acest lucru nu poate fi explicat decât prin faptul că și le-au pierdut, iar lui îi este teamă că i s-ar putea întâmpla același lucru. Fata care experimentează angoasa de castrare se folosește de multe și variate stratageme pentru a-și proteja respectul de sine de o asemenea deficiență imaginată; printre acestea se numără și fantezmele inconștiente că și ea ar avea un organ similar.

Pentru a înțelege gândurile și sentimentele inconștiente care au putut duce la conceperea unui condur mic și frumos ca element central al *Cenușăresei* și, mai important, reacțiile inconștiente la acest simbol, care îl fac atât de convingător încât *Cenușăreasa* este unul dintre cele mai iubite basme, trebuie să acceptăm că este posibil ca numeroase alte atitudini psihologice diferite, chiar contradictorii, să fie legate de pantof ca simbol.

Un incident foarte straniu care are loc în majoritatea versiunilor *Cenușăresei* este cel al mutilării propriilor lor picioare de către surorile vitrege pentru a putea încălța condurul. Deși Perrault a exclus acest episod din povestea sa, conform lui Cox el este comun tuturor celorlalte versiuni, cu excepția celor derivate din versiunea lui Perrault și altor câteva. Acest incident poate fi interpretat ca o expresie simbolică a unor aspecte ale complexului feminin al castrării.

Viclenia încercată de surorile vitrege prin mutilarea picioarelor este ultima barieră spre un final fericit; ea precedă imediat descoperirea *Cenușăresei* de către prinț. Pentru ultima oară surorile vitrege, cu ajutorul activ al mamei lor, încearcă să-i ia prin înșelătorie *Cenușăresei* ceea ce-i aparține de drept. Încercând să încălze condurul, ele își mutilează picioarele. În versiunea Fraților Grimm, piciorul surorii mai mari nu poate încăpea în condur din cauza degetului mare. Așa că mama ei îi dă un cuțit și îi spune să-l rețeze pentru că,

devenind regină, nu va mai trebui să meargă pe jos. Fata face ce i s-a spus, își bagă piciorul în condur și merge la prințul care o ia cu el. În timp ce trec pe lângă mormântul mamei *Cenușăresei*, doi porumbei albi din alunul sădit îi atrag atenția: „Uite, sânge în condur: conduru-i mult prea mic; iar mireasa adevărată stă acasă și așteaptă”. Prințul se uită și vede sângele prelingându-se din pantof. O aduce pe sora vitregă înapoi acasă. Cealaltă soră încearcă pantoful, dar nu-i încape călcâiul prea mare. Mama îi spune să și-l taie și aceeași secvență se repetă, inclusiv cântul pășărelelor. În alte versiuni, în care există doar o mireasă impostoare, ea își taie fie călcâiul, fie degetul, sau ambele. În *Rashin Coatie* mama e cea care execută operația.

Episodul acesta întărește impresia creată înainte despre mârșăvia surorilor vitrege, care dovedesc că nu se dau în lături de la nimic ca s-o înșele pe *Cenușăreasa* și să-și atingă scopul. În mod evident, comportamentul lor contrastează strident cu al *Cenușăresei*, care nu dorește să-și câștige fericirea decât prin propriile-i merite. Ea refuză să fie aleasă pe considerentul unei aparențe create prin magie și face totul ca prințul s-o vadă în zdrențe. Surorile vitrege se bazează pe înșelătorie, care le duce la mutilare – un subiect reluat în finalul poveștii, când două păsări albe le scot ochii cu ciocul. Dar acesta este un detaliu de o violență și o cruzime extraordinare, astfel încât trebuie să fi fost inventat pentru un motiv specific, deși probabil inconștient. Automutilările sunt rare în basme, spre deosebire de mutilările produse de alții, care apar adesea ca pedeapsă sau din alt motiv.

Când *Cenușăreasa* a fost inventată, stereotipul comun îl constituia contrastul dintre mărimea trupului masculin și delicatețea celui feminin, iar piciorul mic îi conferea *Cenușăresei* o feminitate sporită. Picioarele atât de mari încât nu intră în condur le fac pe surorile vitrege mult mai

masculine decât Cenușăreasa – ca atare, mai puțin atractive. Disperate să pună mâna pe prinț, surorile nu se dau în lături de la nimic care să le transforme în niște fete gingașe.

Eforturile lor de a-l păcăli pe prinț prin automutilare sunt descoperite datorită sângerării. Au încercat să devină mai feminine retezându-și o porțiune din corpul lor; sângerarea este o consecință a acestui act. Ele se angajează într-o autocastrare simbolică pentru a-și dovedi feminitatea; sângerea din locul în care s-a produs autocastrarea poate fi o altă dovadă a feminității lor, putând reprezenta menstruația.

Fie că automutilarea sau mutilarea săvârșită de mamă este sau nu un simbol inconștient al castrării pentru a se debarasa de un penis imaginat; fie că sângerarea este sau nu simbol al menstruației, povestea ne spune că eforturile surorilor vitrege au fost sortite eșecului. Păsările atrag atenția asupra sângerării care dovedește că nici una dintre surori nu este mireasa îndreptățită. Cenușăreasa este mireasa feciorelnică; în inconștient, fata care încă n-a avut prima menstruație este mai clar virginală decât una care a sângerat deja. Iar fata care îngăduie ca sângerarea să-i fie observată, mai ales de un bărbat – ca surorile vitrege care n-au cum să-și ascundă picioarele sângerând – , nu este numai vulgară, ci și, în mod cert, mai puțin virginală decât cea care nu sângerează. Așadar, acest episod, la un alt nivel inconștient de înțelegere, pare să contrasteze virginitatea Cenușăresei cu absența acesteia la surorile vitrege.

Condurul, element central în *Cenușăreasa* și cel care decide soarta fetei, este un simbol extrem de complex. Probabil a fost inventat dintr-o varietate de gânduri oarecum inconștiente și, în consecință, evocă o diversitate de reacții inconștiente în ascultător.

Pentru mintea conștientă, un obiect cum este condurul reprezintă doar atât – în timp ce în această poveste poate

reprezenta simbolic, pentru inconștient, un vagin sau idei legate de vagin. Basmele se adresează atât minții conștiente cât și celei inconștiente, ceea ce le face mai artistice, mai captivante și mai convingătoare. Astfel, obiectele folosite în ele trebuie să fie adecvate la nivelul vizibil, conștient, provocând totodată asocieri total diferite de semnificațiile lor conștiente. Condurul mic și piciorul care i se potrivește, și un altul mutilat care nu se potrivește, sunt imagini convingătoare pentru mintea noastră conștientă.

În *Cenușăreasa* piciorul delicat și frumos exercită o atracție sexuală inconștientă, dar în conjuncție cu un condur frumos și prețios (de exemplu, din aur) în care piciorul se potrivește confortabil. Acest element al *Cenușăresei* există și ca basm de sine stătător, consemnat de Strabon, mult mai vechi decât povestea chineză. Este vorba de sandaia pe care un vultur i-o fură frumoasei curtezane Rodopis, apoi o scapă dinaintea faraonului. Faraonul este atât de impresionat de sanda încât întregul Egipt e cercetat pentru descoperirea posesoarei, care să-i devină soție⁹⁸. Această poveste sugerează că în Egiptul antic, ca și astăzi, în anumite circumstanțe condurul unei femei, ca simbol a ceea ce este cel mai dezirabil într-o femeie, stârnește dragostea unui bărbat din motive profund inconștiente.

Din moment ce vreme de două mii de ani – așa cum vedem din povestea lui Strabon –, în povești foarte îndrăgite din întreaga lume, condurul feminin a fost acceptat ca o soluție de basm la problema găsirii miresei potrivite, înseamnă că există un motiv temeinic pentru asta. Dificultatea analizării semnificației inconștiente a condurului ca simbol pentru vagin este aceea că, deși atât femeile cât și bărbații reacționează la această semnificație simbolică, nu o fac în aceeași manieră^{*}.

^{*} O mare varietate de date folclorice confirmă ideea că un condur poate servi ca simbol pentru vagin. Rooth, citându-l pe Jameson,

Aceasta este subtilitatea, dar și complexitatea și ambiguitatea acestui simbol și explică farmecul emoțional exercitat asupra ambelor sexe, deși din motive diferite. Ceea ce nu e atât de surprinzător, pentru că vaginul și ceea ce reprezintă el poartă semnificații diferite în funcție de sexul individului; iar acest lucru este valabil mai ales până când cele două sexe ating deplina maturitate sexuală și personală, adică destul de târziu în viață.

În poveste, alegerea Cenușăresei ca mireasă se bazează pe condur. Dacă s-ar fi bazat pe înfățișare sau personalitate sau orice alt atribut, prințul n-ar fi putut fi niciodată păcălit de surorile vitrege. Dar acestea au reușit să-l facă să plece cu fiecare dintre ele spre altar. Păsările vor trebui să-i spună că nici una nu e mireasa dorită, pentru că sângele se scurge din pantof. Astfel, nu atât potrivirea piciorului în condur a determinat cine este mireasa adevărată, ci sângerarea care a atras atenția asupra celor mincinoase. Lucru pe care, se pare, prințul n-a fost în stare să-l observe de unul singur, deși cineva ar putea crede că era extrem de vizibil. El a reușit să-și dea seama numai după ce a fost avertizat.

Incapacitatea prințului de a observa sângele din pantof indică o altă latură a angoasei de castrare, cea legată de sângerarea menstruală. Sângele care se prelinge din condur nu este decât o altă echivalare între condur și vagin, dar acum vaginul sângerează ca în menstruație. Faptul că prințul nu

notează că, la populația Manchu, o mireasă trebuie să aducă papuci ca daruri pentru frații soțului, care, de vreme ce este practică căsătoria în grup, devin partenerii ei sexuali de-a lungul căsătoriei. Acești conduri sunt împodobiți cu *lien hua*, un termen vulgar pentru organele genitale femeiești⁹⁹.

Jameson menționează mai multe cazuri în care condurul este folosit ca simbol sexual în China, iar Aigremont oferă exemple de acest gen din Europa și Orient¹⁰⁰.

observă asta indică nevoia lui de se apăra împotriva angoaselor pe care i le-ar provoca sângele.

Cenușăreasa este mireasa potrivită pentru că ea îl eliberează pe prinț de aceste angoase. Piciorul ei intră ușor în frumosul condur, ceea ce arată că un lucru delicat poate ascunde ceva prețios. Ea nu are nevoie să se mutileze; nu sângerează nici o parte a trupului ei. Retragerile repetate demonstrează că, spre deosebire de surorile vitrege, ea nu este agresivă în sexualitatea ei și așteaptă răbdătoare să fie aleasă. Dar, odată aleasă, nu se mai abține. Încălțând condurul fără să aștepte ca prințul s-o facă, ea își demonstrează inițiativa și capacitatea de a-și hotărî propria soartă. Prințul era extrem de anxios cu surorile vitrege, astfel încât nu observă ce se întâmplă. Dar se simte în deplină siguranță cu Cenușăreasa. Faptul că ea îi oferă această siguranță o face mireasa potrivită.

Dar ce se poate spune despre Cenușăreasă, în definitiv eroina acestei povești? Faptul că prințul îi adoră condurul îi comunică, simbolic, că e îndrăgostit de feminitatea ei reprezentată de simbolul vaginului. Indiferent cum se simțea când trăia în cenușă, Cenușăreasa știe că o astfel de persoană apare ca murdară și vulgară. Există femei care se simt astfel în raport cu sexualitatea lor, iar altele se tem că bărbații simt asta despre sexualitate. De aceea Cenușăreasa vrea să fie văzută și sub această înfățișare înainte ca el s-o aleagă. Înmânându-i condurul să-l încalțe chiar ea, prințul exprimă simbolic acceptarea ei așa cum este, murdară și înjosită.

Aici trebuie să ne amintim că pantoful de aur fusese dăruit de pasărea reprezentând spiritul mamei moarte pe care Cenușăreasa a internalizat-o și care a susținut-o în încercările ei. Prințul, înmânându-i condurul, îi oferă și regatul, ca amândouă să fie cu adevărat ale ei. Simbolic, el îi oferă feminitatea sub forma unui condur-vagin: acceptarea de către bărbat a vaginului și a dragostei femeii este validarea supremă a

dezirabilității feminității ei. Însă nimeni, nici măcar un prinț de basm, nu poate oferi o astfel de acceptare – nici măcar dragostea lui nu poate face asta. Numai Cenușăreasa însăși își poate accepta în sfârșit propria feminitate, deși dragostea prințului o ajută. Acesta este și sensul mai profund al poveștii atunci când ni se spune că „și-a scos piciorul din sabotul greu de lemn și l-a vârât în condurul care i se potrivea de minune”.

În acest moment, ceea ce a fost o aparență împrumutată pentru bal devine Cenușăreasa adevărată; ea e cea care preschimbă sabotul de lemn, aparținând existenței în cenușă, într-un condur de aur.

În ceremonia condurului care semnifică logodna Cenușăresei cu prințul, el o alege pentru că, simbolic, ea este femeia necastrată care îl eliberează de angoasa de castrare, care ar interfera cu o relație matrimonială fericită. Ea îl alege pe el pentru că o apreciază în aspectele sexuale „murdare”, îi acceptă iubitor vaginul sub forma condurului și aprobă atracția ei pentru penisul simbolizat de piciorul mic potrivit-se în condurul-vagin. De aceea prințul îi aduce frumosul condur Cenușăresei, iar ea și-l introduce în picior – numai atunci când face asta e recunoscută ca mireasa potrivită. Dar în timp ce piciorul ei intră în condur ea își afirmă propria inițiativă – și ea va fi activă în relația lor sexuală; și ea va iniția unele episoade. Totodată, ea îi oferă asigurarea că are tot ce trebuie pentru asta și că nu i-a lipsit niciodată nimic; are tot ce se potrivește, așa cum piciorul încapă confortabil în condur.

O reflecție asupra unui episod universal acceptat al ceremoniei nupțiale ar putea sprijini și mai mult această idee. Mireasa întinde degetul spre mire ca acesta să-i pună inelul. Împingerea unui deget prin cercul format din degetul mare și arătătorul celeilalte mâini este o expresie vulgară a contactului sexual. Dar în ceremonia inelului ceva cu totul diferit este exprimat simbolic. Inelul, un simbol al vaginului, este

oferit de mire miresei; în schimb, ea îi oferă degetul întins pentru ca el să poată finaliza ritualul.

Multe gânduri inconștiente sunt exprimate în această ceremonie. Prin schimbul ritualic de inele, bărbatul exprimă faptul că dorește și acceptă vaginul – un lucru în privința căruia poate că mireasa își făcuse griji –, precum și dorința pe care ea ar putea-o simți pentru un penis al ei. Prin punerea inelului pe deget, mireasa acceptă că de acum încolo soțului îi va aparține într-o oarecare măsură vaginul ei, iar ei îi va aparține în aceeași măsură penisul lui; astfel ea nu se va mai simți frustrată că nu are unul propriu – ceea ce simbolizează sfârșitul angoasei de castrare; așa cum s-a sfârșit și a lui, prin însușirea și purtarea de acum a inelului. Condurul de aur pe care prințul i-l înmânează Cenușăresei pentru a-și introduce piciorul poate fi interpretat ca o altă formă a acestui ritual pe care ne-am obișnuit să-l considerăm ca pe ceva automat, fără să ne mai gândim la semnificația simbolică, deși este actul care pecetluiește căsătoria.

Cenușăreasa este povestea rivalității și geloziei fraterne și a felului în care pot fi controlate. Cea mai mare invidie și gelozie sunt determinate de atributele sexuale pe care cineva le posedă, iar altcuiva îi lipsesc. Nu numai rivalitatea fraternă, dar și cea sexuală este integrată și depășită în finalul poveștii. Ceea ce a început ca pură deposedere din cauza geloziei va sfârși ca fericire deplină datorită iubirii care înțelege sursele acestei gelozii, le acceptă și, astfel, le elimină.

Cenușăreasa primește de la prințul ei ceea ce credea că-i lipsește, el asigurând-o, simbolic, că nu-i lipsește nimic și că va primi tot ceea ce dorește să posede. Prințul primește de la Cenușăreasă asigurarea de care avea cel mai mult nevoie: că ea, după ce a dorit atâta vreme un penis, acceptă că numai el îi poate satisface această dorință. Este un act care simbolizează că n-a fost castrată de dorințele ei și nu dorește să castreze

pe nimeni; deci el n-are de ce să se teamă că i se va întâmpla așa ceva. Ea primește de la el lucrul de care are cea mai mare nevoie; el primește de la ea lucrul de care are cea mai mare nevoie. Motivul condurului servește la liniștirea angoaselor inconștiente ale bărbatului și la satisfacerea dorințelor inconștiente ale femeii. Acest lucru le permite amândurora să atingă satisfacția deplină în relațiile sexuale conjugale. Cu ajutorul acestui motiv, povestea iluminează inconștientul ascultătorului despre ceea ce implică sexul și căsătoria.

Copilul al cărui inconștient va reacționa la sensul ascuns al poveștii, băiat sau fată, va înțelege mai bine ce se ascunde în spatele sentimentelor de gelozie și al angoasei că el ar putea sfârși privat de ceva. În același timp, își va forma o oarecare idee despre angoasa irațională care poate sta în calea unei relații sexuale fericite și despre ceea ce este necesar pentru a stabili o astfel de relație. Dar povestea îl asigură pe copil și că, asemeni eroilor din basm, va fi capabil să-și controleze angoasele și, în ciuda tuturor obstacolelor, va avea șansa unui deznodământ fericit.

Finalul fericit ar fi incomplet fără pedepsirea adversarilor. Însă nici Cenușăreasa, nici prințul nu vor administra pedeapsa. Păsările care au ajutat-o pe Cenușăreasă să separe binele de rău, alegând linte, desăvârșesc acum distrugerea inițiată chiar de surorile vitrege: le ciugulesc ochii. Mutilarea simbolizează orbirea judecății lor atunci când au crezut că pot aspira la mărire înjosindu-i pe alții; când și-au pus speranțele în aparențe; și mai ales când au crezut că fericirea sexuală poate fi atinsă prin (auto)castrare.

Pentru a sonda semnificația pentru inconștient a caracteristicilor celor mai iubite basme, trebuie luate în considerație conotațiile sexuale. Analizându-le, mi-e teamă că am procedat împotriva sfatului poetului: „Pășește cu grijă, căci pășești pe visele mele”¹⁰¹. Însă visele au început să-și reveleze

importanța numai după ce Freud a îndrăznit să sondeze straturile multiple ale gândurilor inconștiente cu un substrat evident sexual ascunse sub aparențe inocente. Odată cu influența exercitată de Freud, visele noastre au devenit mult mai problematice – mult mai supărătoare și mai dificile când ne raportăm la ele. Dar ele constituie și calea regală spre mintea inconștientă, permițându-ne să ne facem o nouă impresie asupra noastră și a naturii umanității noastre.

Copilul care se delectează cu *Cenușăreasa* va reacționa în general la una sau alta dintre semnificațiile de suprafață. Dar, în diferite momente ale evoluției lui spre înțelegerea propriei ființe, în funcție de ce anume este problematic pentru el, va pricepe la nivel inconștient unul dintre sensurile ascunse ale poveștii, indicat de vreun detaliu semnificativ¹⁰².

În mod direct, povestea îl ajută pe copil să accepte rivalitatea fraternă ca pe ceva normal în viață și îl asigură că nu are de ce să-i fie teamă că va fi distrus de efectele ei; dimpotrivă, dacă acești frați n-ar fi atât de răutăcioși cu el, el n-ar putea niciodată câștiga atât de triumfal în final. Mai mult, îl asigură pe copil că, dacă a fost vreodată considerat murdar și necivilizat, era vorba doar de un stadiu temporar, fără nici o consecință negativă asupra viitorului. Mai avem de-a face și cu alte lecții morale evidente: că aparențele nu reflectă valoarea interioară a unei persoane; că dacă ești sincer și corect cu tine însuși vei avea câștig de cauză asupra celor care pretind să fie ceea ce nu sunt; și că virtutea va fi recompensată, iar ticăloșia pedepsită.

Afirmate deschis, dar nu atât de ușor de recunoscut, sunt și sfaturile conform cărora pentru a ne dezvolta personalitatea la maximum este necesară o muncă dificilă de deosebire a răului de bine, așa cum era alegerea linte. Chiar și din aspectele derizorii ale vieții, precum cenușa, pot fi obținute lucruri de mare valoare, dacă știm cum s-o facem.

Imediat sub suprafață și foarte accesibilă minții copilului există referința la cât de important este să ne păstrăm credința în ceea ce a fost pozitiv în trecut și să ne păstrăm vie încrederea bazală dobândită din relația cu mama cea bună. Credința ne permite să realizăm ceea ce e mai bine în viață; iar dacă reușim să găsim calea de acces la valorile din trecut ale mamei bune, acestea ne vor ajuta să izbândim.

În privința relației copilului nu numai cu mama sa, dar cu părinții în general, *Cenușăreasa* le oferă atât părinților cât și copiilor revelații importante pe care nici un alt basm nu le exprimă atât de limpede. Acestea prezintă o semnificație deosebită, așa încât ele au fost păstrate pentru finalul discuției. Fiind atât de clar conținute în poveste încât nu pot să nu impresioneze, aceste mesaje au un impact mai mare tocmai datorită faptului că nu articulăm conștient ce înseamnă ele. Fără s-o „știm“, ceea ce învățăm din *Cenușăreasa* devine parte intrinsecă a modului nostru de a înțelege viața atunci când ne însușim acest basm.

În nici un alt basm mama cea bună și cea rea nu sunt dispuse într-o juxtapunere atât de clară. Chiar și în *Albă-ca-Zăpada*, care portretizează una dintre cele mai atroce mame vitrege, ea nu-i pretinde fiicei lucruri imposibile și nici n-o obligă la munci grele. Și nici nu reapare în final sub forma mamei originare pentru a aduce fericirea fiicei. Dar tocmai muncă grea și sarcini imposibile pretinde mama vitregă de la *Cenușăreasa*. În mod deschis, basmul ne povestește cum *Cenușăreasa* își cucerește prințul *în ciuda* a ceea ce îi face mama vitregă. Însă pentru inconștient, în special în cazul unui copil mai mic, „în ciuda“ este deseori similar cu „datorită“.

Fără să fie mai întâi forțată să devină o „*Cenușăreasă*“, eroina n-ar fi devenit niciodată mireasa unui prinț; povestea exprimă foarte clar acest lucru. Pentru a-ți câștiga

identitatea personală și împlinirea la cel mai înalt nivel, ne spune basmul, amândouă sunt necesare: părinții originari buni, iar mai târziu părinții „vitregi“ care par să pretindă cu „cruzime“ și „insensibilitate“. Cele două aspecte compun povestea *Cenușăresei*. Dacă mama cea bună nu s-ar transforma o vreme în cea vitregă, n-ar exista nici un imbold de a evolua ca un eu separat, de a descoperi diferența dintre bine și rău, de a avea inițiative și determinare. Trebuie observat faptul că surorile vitrege, pentru care mama vitregă rămâne mama bună pe tot cuprinsul poveștii, nu vor realiza nimic din acestea; ele rămân niște ființe găunoase. Când condurul nu li se potrivește, nu surorile vitrege fac ceva în privința aceasta, ci mama le spune ce și cum. Această situație este și mai mult subliniată atunci când rămân oarbe – adică insensibile – pentru tot restul vieții, un simbol, dar și o consecință logică a eșecului de a-și fi format o personalitate proprie.

Ca să existe posibilitatea evoluției către individualizare, este necesară o fundație fermă – „încrederea bazală“, care poate fi obținută numai din relația între copilul aflat în primii ani de viață și părinții buni. Dar, pentru ca procesul de individualizare să devină posibil și necesar – iar dacă nu devine inevitabil, nu ne vom angaja în el, pentru că este mult prea dureros –, părinții buni trebuie să apară o vreme ca răi și persecutori, trimițându-și copilul să rătăcească ani de zile prin deșertul personal, pretinzând lucruri aparent „fără întârziere“ și fără considerație pentru confortul copilului. Dar, dacă la aceste cerințe copilul reacționează dezvoltându-se independent, atunci, ca prin miracol, părinții buni reapar. Este o situație similară cu a părintelui care îi pare absurd adolescentului până când acesta ajunge la maturitate.

Cenușăreasa etalează etapele de dezvoltare personală necesare împlinirii de sine și le prezintă într-o manieră specifică basmului, în așa fel încât oricine să poată înțelege ce se cere

din partea lui pentru a deveni o ființă umană împlinită. Ceea ce nu e atât de surprinzător, din moment ce basmul, așa cum am încercat să demonstrez pe tot parcursul acestei cărți, ilustrează în mod remarcabil avaturile psihicului nostru: care sunt problemele noastre psihologice și cum pot fi cel mai bine rezolvate. Erikson, în modelul ciclului de viață umană pe care îl propune, este de părere că ființa umană ideală se dezvoltă prin ceea ce el numește „crize psihosociale specifice unor faze” dacă atinge scopurile ideale ale fiecărei faze, în succesiune. Aceste crize, în ordinea lor, sunt: în primul rând, încrederea bazală – reprezentată de experiența Cenușăresei cu mama cea bună, originară, și ceea ce este sădit ferm în personalitatea ei. În al doilea rând, autonomia – Cenușăreasa își acceptă rolul unic. În al treilea rând, inițiativa – Cenușăreasa și-o dezvoltă în timp ce răsădește crenguța și o cultivă prin exprimarea sentimentelor personale, lacrimile și rugăciunile. În al patrulea rând, asiduitatea – munca grea, alegerea linteii. În al cincilea rând, identitatea – Cenușăreasa fuge de la bal, se ascunde în porumbar și în pom și insistă ca prințul s-o vadă și s-o accepte sub forma identității ei negative, de „Cenușăreasă”, înainte de a-și asuma identitatea pozitivă de mireasă, pentru că orice identitate reală posedă aspecte negative și pozitive. Conform schemei lui Erikson, după rezolvarea ideală a acestor crize psihosociale, dobândind atributele enumerate ale personalității, individul devine pregătit pentru adevărata intimitate cu celălalt¹⁰³.

Diferența dintre ceea ce li se întâmplă surorilor vitrege care rămân legate de „părinți buni” fără să sufere o evoluție interioară și suferințele și transformările semnificative prin care Cenușăreasa trebuie să treacă atunci când părintele bun originar este înlocuit de cel vitreg oferă fiecărui copil și părinte șansa de a înțelege că este în interesul copilului să vadă chiar și în cei mai buni părinți pe cei „vitregi”,

poruncitori și distanți. Dacă povestea îi impresionează pe părinți, atunci îi poate ajuta să accepte că trebuie, ca un pas inevitabil în dezvoltarea copilului lor spre o maturitate adevărată, să pară pentru o vreme că s-au transformat în niște părinți răi. Povestea mai afirmă că, atunci când copilul a dobândit o identitate reală, părinții buni sunt resuscitați în mintea lui, dovedindu-se mult mai puternici și înlocuind permanent imaginea părinților răi.

Astfel, *Cenușăreasa* le furnizează părinților mult doritul confort mental, pentru că îi poate lămurii de ce și în vederea căror scopuri pozitive ar putea apărea temporar într-o lumină proastă în ochii copilului. Copilul învață din *Cenușăreasa* că pentru a-și cuceri propriul regat trebuie să suporte pentru o vreme o existență de Cenușăreasă, nu numai prin greutățile implicite, dar și prin obstacolele majore pe care trebuie să le depășească din proprie inițiativă. În funcție de stadiul de dezvoltare psihologică a copilului, regatul cucerit de Cenușăreasă înseamnă fie o satisfacție nelimitată, fie realizări personale și o individualitate unică.

Inconștient, copiii și adulții reacționează și la alte asigurări oferite de *Cenușăreasa*: aceea că, în ciuda conflictelor oedipiene aparent devastatoare care o aruncă pe Cenușăreasă într-o situație nefericită, în ciuda dezamăgirii provocate de părintele de sex opus și de mama transformată în mașteră, Cenușăreasa va avea o viață bună, chiar mai bună decât a părinților ei. Mai mult, povestea afirmă că și angoasa de castrare este doar produsul imaginației anxioase a copilului: într-o căsătorie normală fiecare va găsi împlinirea sexuală deplină chiar și pentru ceea ce părea vis imposibil: el va dobândi un vagin de aur, iar ea un penis temporar.

Cenușăreasa îl ghidează pe copil de la cele mai mari dezamăgiri – deziluzia oedipiană, angoasa de castrare, părerea proastă despre sine însuși din cauza imăginatei păreri

proaste a celorlalți – spre dezvoltarea autonomiei, a asiduității și spre dobândirea unei identități pozitive proprii. În finalul poveștii, Cenușăreasa este cu adevărat pregătită pentru o căsătorie fericită. Dar oare îl iubește pe prinț? Povestea nu ne spune nicăieri asta. O urmărește pe Cenușăreasă doar până în momentul logodnei cu prințul, când el îi înmânează condurul de aur care poate foarte bine să fie inelul de aur al căsătoriei (așa cum, de altfel, se întâmplă în unele versiuni ale *Cenușăresei*)¹⁰⁴. Dar ce altceva mai are Cenușăreasa de învățat? Ce alte experiențe sunt necesare pentru a-i arăta unui copil ce înseamnă să fii îndrăgostit? Răspunsul la această întrebare va fi dat în ultimul ciclu de povești analizate în această carte, cel al mirelui-animal.

CICLUL MIRELUI-ANIMAL DIN BASME

Lupta pentru maturitate

Albă-ca-Zăpada este purtată inertă în sicriu de către prinț; șansa face ca ea să tușească și să scape de bucățica de măr otrăvit cu care se înecase, revenind astfel la viață. Frumoasa din pădurea adormită se trezește doar atunci când iubitul ei o sărută. Perioada de degradare a Cenușăresei ia sfârșit atunci când i se potrivește condurul. În fiecare dintre aceste povești – ca în multe altele – salvatorul își demonstrează dragostea față de viitoarea mireasă într-o formă sau alta. Însă nu știm nimic despre sentimentele eroinei. Din felul în care Frații Grimm spun poveștile nu aflăm nimic despre dragostea Cenușăresei, deși am putea presupune unele lucruri din faptul că merge de trei ori la bal pentru a-și întâlni prințul. Despre sentimentele Frumoasei din pădurea adormită aflăm doar că „l-a privit cu drag” pe cel care o

eliberează de sub vrajă. Tot așa, ni se spune că Albă-ca-Zăpada a simțit că „îi era drag” cel care o readuce la viață. Se pare că în toate aceste povești se evită declarația de dragoste a eroinei; avem impresia că nici basmele nu pun mare preț pe dragostea la prima vedere. În schimb, ele ne dau de înțeles că pentru fată, ca să iubească, e nevoie de mult mai mult decât să fie trezită sau aleasă de un prinț.

Salvatorii se îndrăgostesc de aceste eroine datorită frumuseții lor care simbolizează perfecțiunea. Fiind îndrăgostiți, salvatorii trebuie să devină activi și să demonstreze că merită femeia pe care o iubesc – ceva cu totul diferit de acceptarea pasivă a eroinei de a fi iubită. În *Albă-ca-Zăpada* prințul declară că nu va putea trăi fără Albă-ca-Zăpada și le oferă piticilor orice îi vor cere în schimbul ei, iar în cele din urmă i se permite s-o ia cu el. Pătrunzând prin zidul de spini pentru a ajunge la Frumoasă, peștorul își riscă viața. Prințul din *Cenușăreasa* pune la cale capcane ingenioase pentru a o prinde, iar când obține doar un condur o caută peste tot. Poveștile par să insinueze că a te îndrăgosti este ceva ce se întâmplă pur și simplu; a iubi înseamnă mult mai mult. Însă, din moment ce salvatorii masculini din aceste povești au doar roluri secundare, din comportamentul lor nu poate fi dedus nimic altceva despre ceea ce e necesar să se întâmple pentru a iubi pe cineva, adică despre ce ar trebui să implice natura dăruirii din iubire.

Toate poveștile trecute în revistă până acum ne spun că, dacă dorim să ne dobândim propria identitate și integritate de care să fim siguri, va trebui să suferim transformări dificile: să suportăm greutăți, să ne confruntăm cu pericole, să triumfăm. Numai așa putem să devenim stăpâni pe propria noastră soartă și să ne cucerim propriul regat. Ceea ce li se întâmplă eroilor și eroinelor din basme poate fi – și a fost – comparat cu riturile de inițiere în care novicele intră naiv și

neformat și care îl conduc spre celălalt capăt, la un nivel superior al existenței nesperat la începutul călătoriei sacre prin care își dobândește răsplata sau salvarea. Devenind cu adevărat ei înșiși, eroul sau eroina și-au câștigat meritul de fi iubiți.

Dar, oricât de meritorie ar fi această dezvoltare care ne poate salva sufletul, nu este de ajuns pentru fericire. Pentru asta trebuie să ne depășim izolarea și să ne contopim cu celălalt. Indiferent cât de înalt ar fi planul de existență atins, *eu fără tu* trăiește o viață singuratică. Finalul fericit al basmelor, în care eroul este unit cu partenerul de viață, comunică tocmai acest lucru. Dar nu ne învață ce trebuie să facă un individ pentru a transcende izolarea după ce și-a câștigat identitatea. Nici în *Albă-ca-Zăpada*, nici în *Cenușăreasa* (versiunea Fraților Grimm) nu ni se spune nimic despre viața de după căsătorie; nimic despre traiul lor fericit cu partenerul de viață. Aceste povești care le poartă pe eroine în pragul dragostei adevărate nu ne spun ce fel de progres personal este necesar pentru unirea cu iubitul lor.

Elaborarea fundamentelor necesare pentru atingerea deplinei conștientizări și capacități de relaționare n-ar fi completă dacă basmele n-ar pregăti mintea copilului pentru transformarea impusă și declanșată de iubire. Există multe basme care încep acolo unde se sfârșesc cele precum *Cenușăreasa* sau *Albă-ca-Zăpada*, iar acestea ne informează că, oricât ar părea de fermecător să fii iubit, nici măcar dragostea unui prinț nu asigură fericirea. Pentru a găsi împlinirea prin și în dragoste e necesară încă o tranziție. Să devii tu însuși nu este suficient, chiar și atunci când e vorba de o identitate câștigată prin lupte atât de dificile ca ale Albei-ca-Zăpada sau ale Cenușăresei.

Cineva devine o ființă umană completă care și-a împlinit întregul potențial numai dacă reușește să fie în același timp el însuși și să fie fericit împreună cu un altul. Atingerea acestui

stadiu implică straturile cele mai profunde ale personalității. Ca orice transformare care ne afectează ființa cea mai intimă, și în acest caz suntem confrunțați cu pericole care trebuie abordate cu mult curaj și generează mari probleme care trebuie ținute sub control. Mesajul acestor basme e că va fi nevoie să renunțăm la atitudinile copilărești și să le dezvoltăm pe cele mature dacă dorim să instituim acea legătură intimă cu celălalt care promite fericire permanentă pentru amândoi.

Basmele ne pregătesc pentru asta în asemenea moduri încât îi permit copilului să câștige o înțelegere preconștientă a unor subiecte care l-ar tulbura serios dacă i-ar fi introduse cu forță în atenția conștientă. Dar aceste idei sădite în mintea lui preconștientă sau inconștientă îi vor fi la îndemână atunci când va sosi vremea să se raporteze la ele pentru a înțelege ce se întâmplă. Cum totul este exprimat într-o formă simbolică în basme, copilul poate ignora ceea ce încă nu e pregătit să descopere, receptând doar elementele prezentate la suprafață. Dar lui i se oferă și posibilitatea să desprindă, strat după strat, o parte din semnificația ascunsă de simbol, pe măsură ce devine tot mai pregătit să-l stăpânească și să profite de el.

Sub această formă basmele constituie modalitatea ideală prin care un copil poate fi informat despre sex într-o manieră potrivită cu vârsta și cu stadiul lui de dezvoltare a înțelegerii. Orice educație sexuală care este mai mult sau mai puțin directă, chiar atunci când e formulată în limbajul vârstei sau în termeni pe care îi poate înțelege, nu-i lasă copilului altă variantă decât s-o accepte, deși nu e pregătit pentru asta, pentru ca apoi să fie extrem de confuz și de tulburat de ea. Sau poate să se protejeze împotriva informației copleșitoare pe care nu e gata s-o stăpânească deformând-o și reprimând-o – cu cele mai nefaste consecințe în prezent și viitor.

Basmele sugerează că va veni o vreme când va trebui să învățăm ceea ce nu știam înainte – sau, în limbaj psihanalitic,

să ne eliberăm de refularea sexuală. Ceea ce crezuserăm că este periculos, dezgustător și de evitat trebuie să-și schimbe înfățișarea în așa fel încât să fie experimentat ca fiind cu adevărat frumos. Iubirea face posibil acest lucru. În timp ce înlăturarea reprimărilor și metamorfozarea datorată experiențelor sexuale sunt în realitate procese paralele, basmele se raportează la ele separat. Numai rareori acest lucru se întâmplă brusc; de cele mai multe ori e vorba de un proces îndelungat de evoluție care duce la recunoașterea faptului că sexul apare drept ceva foarte diferit de cum ni l-am imaginat înainte. Astfel, avem basme care ne familiarizează cu șocul brusc al recunoașterii, în timp ce altele ne dau de înțeles că e nevoie de o luptă îndelungată pentru a atinge zona în care această revelație neașteptată să se poată produce.

În multe basme eroul temerar ucide balauri, se luptă cu uriași și monștri, vrăjitoare și vrăjitori. În cele din urmă, copilul isteț începe să se întrebe ce vor să demonstreze acești eroi. Dacă nu le pasă deloc de propria lor siguranță, cum o pot oferi fecioarelor pe care le salvează? Ce s-a ales de sentimentele lor naturale de anxietate și de ce? Cunosându-și propriile temeri și slăbiciunea, dar și cât de des încearcă să le disimuleze, copilul conchide că acești eroi, indiferent de motiv, au nevoie să convingă pe toată lumea – inclusiv pe ei înșiși – că nu simt nici urmă de anxietate.

Fantasmele oedipiene triumfătoare sunt personificate în poveștile în care eroii ucid balauri și salvează fecioare. Dar aceste povești sunt în același timp negări ale angoaselor oedipiene, inclusiv ale celor sexuale. Reprimându-și toate sentimentele de anxietate încât să apară absolut neînfrigați, eroii de basm se protejează ca să nu descopere exact ceea ce îi face anxioși. Uneori angoaselor sexuale răzbat dincolo de fantasmele de un curaj nemaipomenit: după ce eroul neînfricat și-a cucerit prințesa el o evită, ca și cum curajul l-ar

ajuta să se lupte, dar nu să iubească. Într-o astfel de poveste a Fraților Grimm, *Corbul*, eroul adoarme trei zile la rând la ora la care prințesa i-a promis o vizită. În alte povești (*Amândoi copii de rege* și *Toboșarul*, ale Fraților Grimm), eroul doarme adânc toată noaptea în timp ce iubita îl strigă din pragul dormitorului, trezindu-l doar la a treia încercare. În *Jack și chilipirurile*, faptul că eroul stă întins lângă mireasă fără să poată face nimic a fost interpretat ca o dovadă a minciunilor lui; o altă interpretare se referă la angoasa sexuală. Ceea ce apare ca o absență a sentimentelor este de fapt golul lăsat de reprimarea lor, iar această reprimare trebuie anihilată înainte ca fericirea matrimonială, pentru care este necesară satisfacția sexuală, să devină posibilă.

Povestea celui care a plecat în lume ca să învețe ce-i frica

Există basme care ne povestesc despre necesitatea de a fi capabili să simțim ce este frica. Un erou poate supraviețui unor aventuri fără să fie afectat de angoase, dar poate găsi satisfacția de a trăi numai după ce își recapătă capacitatea de a simți frica. În unele basme eroul își recunoaște această lipsă ca pe o deficiență chiar de la început. Acesta este și cazul *Poveștii celui care a plecat în lume ca să învețe ce-i frica* de Frații Grimm. Atunci când e provocat de tată să facă ceva cu viața lui, eroul îi răspunde: „Mi-ar plăcea să învăț să tremur de frică; e ceva ce nu înțeleg deloc”. Pentru asta eroul se expune unor aventuri terifiante, dar nu reușește să simtă ce își propusese. Apoi, cu o putere supraumană și cu ceea ce ar fi un curaj suprauman dacă ar simți frica, eroul risipește vraja sub care e ținut captiv întreg castelul unui rege. Drept răsplătă, îi spune regele, o va primi pe fiica lui de soție. „Foarte frumos”, răspunde eroul, „dar tot nu știu ce înseamnă să tremur

de frică". Răspunsul lui implică recunoașterea faptului că, atâta vreme cât nu e în stare să simtă frica, eroul nu este pregătit de înșurătoare. Acest lucru este accentuat în continuare, când eroul, oricât de dragă i-a devenit soția, nu contenește să zică: „Ah, dac-aș putea să tremur de frică”. În cele din urmă va învăța să tremure, chiar în patul conjugal. Soția e cea care îl învață asta într-o noapte, când trage plapuma de pe el și-i varsă peste trup o găleată cu apă rece plină cu porcușori (niște pești mici ca boișteanul). În timp ce peștișorii dau din coadă și se zvârcolesc, eroul strigă: „O, cum mai tremur, dragă soțioară. Da, acum știu cum e să tremuri de frică!”.

Grație soției, eroul acestei povești descoperă în patul conjugal ce-i lipsise toată viața. Unui copil, chiar mai mult decât unui adult, i se pare limpede că poți găsi un lucru doar acolo unde l-ai pierdut. La nivelul subconștientului povestea ne sugerează că eroul fără frică și-a pierdut capacitatea de a tremura tocmai pentru a nu trebui să înfrunte sentimentele care îl copleșesc în patul matrimonial – adică emoțiile sexuale. Dar fără astfel de sentimente, așa cum o declară mereu, el nu e o persoană împlinită; nici măcar nu vrea să se însoare atâta timp cât nu poate tremura.

Eroul acestei povești nu poate tremura din cauza reprimării tuturor sentimentelor sexuale – după cum demonstrează faptul că, odată ce frica sexuală i-a fost redată, poate fi fericit. Există o subtilitate în această poveste care poate fi foarte ușor trecută cu vederea la modul conștient, deși nu poate fi evitată de inconștient. Titlul ne spune că eroul a plecat în lume pentru a învăța ce e frica. Dar pe parcursul poveștii cele mai multe referințe se fac la tremurat; eroul declară că este o artă care îi depășește înțelegerea. Anxietatea sexuală e resimțită de cele mai multe ori sub forma repulsiei; actul sexual îl face pe cel care e anxios în această privință să tremure, dar nu îi provoacă o frică activă.

Fie că ascultătorul poveștii înțelege sau nu că angosta sexuală a provocat incapacitatea de a tremura a eroului, ceea ce îl face în final să tremure sugerează natura irațională a unora dintre cele mai copleșitoare angoste. Faptul că numai soția lui îl poate vindeca de această frică, noaptea în pat, este un indiciu suficient în privința naturii secrete a angostei eroului.

Copilului căruia îi este cel mai frică noaptea în pat, dar care începe să înțeleagă cât de iraționale au fost angostele sale, povestea respectivă îi oferă la un nivel accesibil ideea că în spatele atitudinii laudăroase a cuiva care se declară neînfricat s-ar putea ascunde spaimile cele mai imature și mai copilărești, cărora le este interzis accesul în câmpul conștiinței.

Indiferent cum este receptată, povestea ne informează că fericirea matrimonială presupune ca sentimentele să devină accesibile persoanei care până atunci nu știa de existența lor. Mai aflăm că în cele din urmă partenerul feminin e cel care însuflă umanitatea în partenerul masculin – pentru că e omeneste să simți teamă; a nu fi în stare s-o simți e inuman. Această poveste revelează, în manieră de basm, că în ultima fază de tranziție spre o umanitate matură refulările trebuie eliminate.

Mirele-animal

Mult mai populare și mai numeroase sunt poveștile care – fără nici o referire la refularea care provoacă o atitudine negativă față de sex – pur și simplu ne învață că în iubire trebuie să existe o schimbare radicală a atitudinii anterioare despre sex. Ceea ce trebuie să aibă loc e exprimat, ca întotdeauna în basme, printr-o imagine impresionantă: o fiară este transformată într-o persoană minunată. Oricât ar fi de diferite, aceste basme au o trăsătură comună, partenerul sexual fiind mai întâi cunoscut sub forma unui animal; de

aceea în literatura de specialitate acest ciclu a devenit cunoscut drept cel al „mirelui-animat” sau al „soțului-animat”. (Pentru poveștile, acum mai puțin cunoscute, în care viitoarea parteneră feminină este mai întâi un animal ciclul se numește cel al „miresei-animat”¹⁰⁵.) Cea mai cunoscută dintre aceste povești astăzi este *Frumoasa și Bestia*¹⁰⁵. Acest motiv este atât de popular în întreaga lume, încât probabil nici un alt basm nu are atâtea variațiuni¹⁰⁶.

Există trei însușiri tipice ale poveștilor din ciclul mirelui-animat. În primul rând, rămâne neștiut cum și de ce mirele a fost transformat într-un animal, deși majoritatea basmelor furnizează astfel de informații. În al doilea rând, este opera unei vrăjitoare; dar ea nu este pedepsită pentru răutate. În al treilea rând, tatăl este cel care o determină pe

¹⁰⁵ În aceste basme, salvarea mirelui-animat prin iubirea unei femei se întâmplă aproape la fel de des ca eliberarea de vrajă a miresei-animat prin devotamentul unui bărbat, ceea ce ne oferă un nou exemplu că același motiv de basm se aplică ambelor sexe. În limbile a căror structură o permite, numele personajelor principale sunt ambigue, așa încât ascultătorul are libertatea de a și le imagina ca având un sex sau altul.

În poveștile lui Perrault numele personajelor centrale pot fi considerate masculine sau feminine. De exemplu, titlul *Barbă Albastră* este *La Barbe Bleue*; aici numele unui personaj masculin este construit în așa fel încât să primească articolul hotărât feminin. Numele francez al Cenușăresei, *Cendrillon*, are un sufix masculin; forma feminină ar fi trebuit să fie ceva de genul *La Cendrouse*. Scufița Roșie se numește *Le Petit Chaperon Rouge* pentru că în franceză *chaperon* nu numai că este un articol de îmbrăcăminte masculin, dar din cauza lui numele fetei necesită un articol hotărât masculin. Frumoasa adormită, *La Belle au bois dormant*, primește un articol hotărât feminin, dar *dormant* este o formă valabilă atât pentru persoanele de gen masculin cât și pentru cele de gen feminin (Soriano, *op. cit.*).

În germană, multe dintre personajele principale sunt de gen neutru, cum e și copilul (*Das Kind*). Acesta e cazul pentru *Das Schneewittchen* (Albă-ca-Zăpada), *Das Dornröschen* (Frumoasa adormită), *Das Rotkäppchen* (Scufița Roșie), *Das Aschenputtel* (Cenușăreasa).

eroină să se alăture Bestiei; ea o face din dragoste sau supunere față de tată; la prima vedere, mama nu joacă nici un rol.

Aplicând acestor trăsături o analiză psihologică în profunzime, putem descifra înțelesul subtil al ceea ce la prima vedere apare ca niște grave neajunsuri. Nu vom afla de ce mirele a fost forțat să ia forma unui animal odios și de ce răul comis rămâne nepedepsit. Ceea ce sugerează că schimbarea de la o înfățișare „naturală” sau frumoasă a avut loc în trecutul inimaginabil, când nu știam de ce ni se întâmpla ce ni se întâmpla, chiar și atunci când cauza cele mai complexe consecințe. Să spunem că refularea sexului se produce atât de devreme încât nu ne putem aduce aminte? Nici unul dintre noi nu-și poate aminti în ce moment din viață sexul a luat o formă animalică, ceva de care să te temi, să te ascunzi și pe care să-l eviți; devine tabu mult prea devreme. Poate ne amintim că, nu cu mult timp în urmă, părinții din clasa de mijloc le spuneau copiilor că atunci când se vor căsători va veni vremea să înțeleagă ce este sexul. De aceea e foarte puțin surprinzător că în *Frumoasa și Bestia* fosta Bestie îi spune Frumoasei: „O zână rea m-a condamnat să rămân sub forma aceasta până când o fecioară frumoasă va consimți să se mărite cu mine”. Numai căsătoria făcea posibil sexul, transformându-l din ceva animalic într-o uniune consacrată de taina căsătoriei.

Cum mamele noastre – sau dădacele – au fost cei dintâi educatori, este probabil ca ele să fi făcut din sex un tabu, într-un fel sau altul; prin urmare, femeia este cea care-l transformă pe viitorul mire într-un animal. Cel puțin într-una dintre poveștile despre mireasa-animat ni se spune că transformarea într-un animal a fost cauzată de răutatea copilului și că mama este cea care a săvârșit-o. *Corbul* Fraților Grimm începe astfel: „A fost odată ca niciodată o regină care avea o fiică, atât de mică încât mai era purtată în brațe. Odată, fetița era atât de neastâmpărată încât nu-i dădea nicicum pace

mamei, orice ar fi spus aceasta. Atunci mama și-a pierdut răbdarea și, văzând niște corbi care zburau în jurul castelului, a deschis fereastra și a zis: «Aș vrea să fii un corb și să zbori departe, poate atunci mi-aș găsi și eu pacea». N-a terminat ea bine de zis acestea și copila a și fost preschimbată într-un corb⁷. Nu pare exagerat să ne gândim că era vorba de un comportament sexual instinctual, inacceptabil și inexprimabil, din care copila nu voia să se oprească și care a tulburat-o atât de mult pe mamă încât, în subconștient, aceasta simțea că fetița era asemenea unui animal și că putea, așadar, să și devină unul. Dacă fetița doar s-ar fi agitat sau ar fi plâns, povestea ne-ar fi împărțășit asta, iar mama n-ar fi fost atât de nerăbdătoare să scape de copilă.

În poveștile din ciclul mirelui-animal, prin contrast, mamele sunt aparent absente; ele sunt însă prezente în persoana vrăjitoarelor care l-au făcut pe copil să vadă sexul drept ceva animalic. Din moment ce aproape toți părinții fac din sex un tabu într-o formă sau alta, este un element atât de universal și, cel puțin într-o oarecare măsură, inevitabil în educația copilului, încât nu există nici un motiv pentru pedepsirea persoanei care face ca sexul să pară animalic. De aceea vrăjitoarea care l-a transformat pe mire într-un animal nu este pedepsită la sfârșitul poveștii.

Afecțiunea și devotamentul eroinei duc la metamorfozarea bestiei. Numai dacă îl va iubi cu adevărat vraja va putea fi spulberată. Pentru ca o fată să-și iubească partenerul cu toată inima, ea trebuie mai întâi să fie capabilă să-și transfere către el atașamentul mai vechi, infantil, față de tată. Poate face asta foarte bine dacă tatăl, în ciuda unor ezitări, acceptă – ca tatăl din *Frumoasa și Bestia*, care la început nu vrea să accepte ca ea să i se alăture Bestiei pentru a-i salva viața, dar apoi se lasă convins că fata va trebui s-o facă. Iar Frumoasa poate transfera – și transforma – către iubit în cel mai liber și

mai fericit mod această dragoste oedipiană pentru tată dacă acest lucru pare să-i ofere, într-o formă sublimată, împlinirea tardivă a dragostei infantile față de tată și dacă, în același timp, permite împlinirea dragostei ei mature pentru un partener de vârstă apropiată.

Frumoasa i se alătură Bestiei numai din dragoste pentru tată, dar, pe măsură ce dragostea ei se maturizează, ea va înlocui obiectul iubirii – deși nu fără dificultate, așa cum ne dă de înțeles povestea. În final, prin dragostea ei, atât tatăl cât și soțul își recapătă viețile. Dacă mai era nevoie de o coroborare a acestei interpretări a sensului poveștii, ea ne este furnizată prin faptul că Frumoasa îi cere tatălui să-i aducă un trandafir, iar el își riscă viața pentru a-i satisface dorința. Dorința de a avea un trandafir, dăruirea și acceptarea lui sunt imagini ale dragostei neîntrerupte a fetei pentru tată și a acestuia pentru ea – un simbol al faptului că amândoi au păstrat vie dragostea. Tocmai această dragoste care n-a încetat să înflorească face posibil transferul lipsit de dificultăți spre Bestie.

Basmele se adresează minții noastre inconștiente și simțim că au ceva important să ne spună, indiferent de sexul nostru și de cel al protagonistului. Totuși, merită să remarcăm că în majoritatea basmelor occidentale Bestia e masculină și poate fi lecuită de vrajă numai prin dragostea femeii. Natura Bestiei se schimbă de la un spațiu la altul, în funcție de situația locală. De exemplu, într-o poveste bantu un crocodil revine la forma umană inițială cu ajutorul unei fecioare care îi linge fața¹⁰⁷. În alte povești, bestia apare ca porc, leu, urs, măgar, broscui, șarpe etc., care își recapătă forma umană grație dragostei unei fecioare⁷. Trebuie să înțelegem că in-

⁷ Numeroasele povești despre mirele-animal din culturile pre-alfabetizate sugerează că viața trăită în comuniune cu natura nu reușește să schimbe ideea că sexul este ceva animalic pe care doar dragostea îl poate transforma într-o relație umană. Nici nu modifică faptul că, de cele mai

ventatorii acestor povești credeau că, pentru a obține o uniune fericită, femeia este cea care trebuie să-și schimbe părerea că sexul este odios și animalic. Există și basme occidentale în care femeia e transformată în animal, iar vraja trebuie ruptă de dragostea și curajul nedezmintit al unui bărbat. Dar în aproape toate exemplele de mirese-animal nu există nimic periculos sau respingător în forma lor animalică, dimpotrivă, ele sunt chiar frumoase. Am pomenit deja *Corbul*. În altă poveste a Fraților Grimm, *Toboșarul*, fata a fost transformată într-o lebădă. Așadar, se pare că, deși basmele sugerează că sexul fără dragoste și devotament este animalic, cel puțin în tradiția occidentală aspectul animalului este neamenințător, chiar fermecător, în ceea ce privește femeia; numai aspectele masculine ale sexului sunt bestiale.

Albă-ca-Zăpada și Roșie-ca-Trandafirul

Dacă mirele-animal este aproape întotdeauna dezgustător și feroce, în unele povești el apare ca un animal blând, în ciuda naturii sălbatice. Acest lucru se verifică în *Albă-ca-Zăpada și Roșie-ca-Trandafirul* de Frații Grimm, în care este vorba de un urs prietenos, deloc înspăimântător sau dezgustător. Dar

multe ori, partenerul masculin este perceput inconstient ca fiind mai animalic, din cauza rolului său mai agresiv în sex. De asemenea, nu schimbă ideea preconștientă că, deși rolul femeii în actul sexual este mult mai pasiv-receptiv, și ea trebuie să devină activă în sex, trebuie să facă un lucru dificil, chiar repugnant – cum ar fi să lingă fața unui crocodil – dacă vrea ca dragostea să îmbogățească o legătură strict sexuală.

În societățile pre-alfabetizate, poveștile despre soți și soții-animal nu au doar trăsături de basm, ci și de totem. De exemplu, populația Lalang din Java crede că o prințesă a luat de soț un câine și că fiul născut din această căsătorie este strămoșul tribului¹⁰⁸. Într-un basm yoruba, o țestoasă mascul se căsătorește cu o fată și astfel introduce actul sexual pe pământ, arătând relația strânsă dintre ideea mirelui-animal și actul sexual¹⁰⁹.

aceste calități animalice nu lipsesc din povești – ele se regăsesc în piticul bătăran care, prin vrajă, l-a preschimbat pe prinț într-un urs. În această poveste ambii protagoniști au fost divizați în figuri duble: cele două fecioare salvatoare, Albă-ca-Zăpada și Roșie-ca-Trandafirul, apoi ursul binevoitor și piticul nesuferit. Cele două fete, încurajate de mama lor, se împrietenesc cu ursul; și îl ajută pe pitic la ananghie, în ciuda răutăților acestuia. Îl salvează pe pitic de două ori din mari primejdii, retezându-i o parte din barbă, iar a treia și ultima oară rupându-i o parte din haină. De fapt, fetele trebuie să-l salveze pe pitic de trei ori înainte ca ursul să-l poată ucide și să se elibereze de vrajă. Așadar, în timp ce mirele-animal este prietenos și blând, femeia trebuie totuși să-i exorcizeze natura negativă în chip de pitic pentru ca relația animalică să poată deveni una umană. Povestea insinuează că natura noastră prezintă atât aspecte prietenoase cât și dezgustătoare, iar atunci când scăpăm de cele din urmă putem avea parte de fericire. La sfârșitul poveștii unitatea esențială dintre protagoniști e afirmată din nou, Albă-ca-Zăpada căsătorindu-se cu prințul, iar Roșie-ca-Trandafirul cu fratele lui.

Poveștile din ciclul mirelui-animal sugerează că mai ales femeia trebuie să-și modifice atitudinea despre sex din respingere în acceptare, pentru că, atâta vreme cât sexul îi apare ca urât și animalic, rămâne animalic în ceea ce-l privește pe bărbat; adică acesta rămâne sub puterea vrăjii. Dacă un partener urăște sexul, celălalt nu se poate bucura de el; dacă un partener îl socotește animalic, celălalt rămâne parțial un animal pentru sine și pentru partener.

Regele broască

Unele basme pun accentul pe dezvoltarea lungă și dificilă, singura cale de a prelua controlul asupra a ceea ce pare animalic în noi, iar altele se axează pe șocul conștientizării

apărute atunci când ceea ce părea animalic se dovedește sursa fericirii umane. Povestea Fraților Grimm *Regele broască* aparține acestei ultime categorii.

Deși nu este atât de veche ca alte povești despre mirele-animal, o versiune a *Regelei broască* este menționată încă din secolul al XIII-lea. În *Complaynt of Scotland*, din 1540, o poveste asemănătoare se numește *Fântâna de la capătul lumii*¹¹. O altă versiune a Fraților Grimm, tipărită în 1815, începe cu trei surori. Cele mari sunt arogante și insensibile; doar cea mai tânără este gata să asculte rugămintele broscuiului. În cea mai cunoscută versiune a Fraților Grimm, eroina este într-adevăr cea mai mică dintre surori, dar nu se precizează câte sunt.

La începutul basmului *Regele broască*, tânăra prințesă se joacă, lângă o fântână, cu mingea ei de aur. Mingea cade în fântână și fata se întristează cumplit. Un broscui apare și o întreabă pe prințesă ce i s-a întâmplat. Se oferă să-i aducă mingea înapoi dacă va accepta să stea lângă ea, să bea din cupa ei, să mănânce din farfuria ei și să doarmă în patul ei. Ea îi promite toate acestea, gândindu-se că nici o broască nu poate fi cu adevărat partenerul cuiva. Apoi, broscuiul îi aduce mingea de aur. Când o roagă să-l ia acasă cu ea, ea fuge și curând uită toată povestea.

Dar a doua zi, când se servește cina la curtea regală, broscuiul apare și cere să fie primit. Prințesa îi trânteste ușa

¹¹Titlul complet al basmului este *Regele broască sau Heinrich cel cu inima ferecată*, dar ultima parte nu este inclusă în majoritatea versiunilor. Loialitatea extremă a personajului este adăugată la finalul poveștii, ca o idee tardivă, pentru o comparație între fidelitatea lui și lipsa de loialitate inițială a prințesei. Nu adaugă nimic concret la semnificația basmului, motiv pentru care e neglijată aici. (Iona și Peter Opie au renunțat în versiunea lor, pe bună dreptate, la „Heinrich cel cu inima ferecată”, atât în titlu cât și în conținut¹⁰.)

în nas. Regele, care îi observă supărarea, o întreabă care e pricina unui astfel de comportament. Ea îi istorisește întâmplarea, iar regele insistă ca ea să-și respecte promisiunea, după cum se cade. Atunci prințesa îi deschide broscuiului ușa, dar ezită încă să-l ridice pe masă. Din nou, regele îi spune să-și respecte promisiunea. Prințesa mai încearcă o dată să se eschiveze, atunci când broscuiul vrea să fie primit în patul ei, iar de data aceasta regele furios îi spune că aceia care ne-au ajutat la nevoie nu trebuie disprețuiți. Când vede broscuiul în patul ei, prințesa este atât de dezgustată că-l aruncă de perete și broscuiul se transformă într-un prinț. În majoritatea versiunilor, acest lucru se întâmplă după ce broscuiul a petrecut trei nopți cu ea. O versiune originală este și mai explicită: prințesa trebuie să sărute broscuiul întins lângă ea, apoi sunt necesare trei săptămâni de dormit împreună pentru ca broscuiul să se transforme într-un prinț¹².

În această poveste procesul de maturizare este extraordinar de rapid. La început prințesa e o fetiță frumoasă, fără griji, care se joacă cu o minge. (Ni se spune că nici soarele nu mai văzuse ceva mai frumos ca fata.) Totul se întâmplă din cauza mingii. E un dublu simbol al perfecțiunii: ca sferă și ca material din care e confecționată, aur, cel mai prețios metal. Mingea reprezintă un psihic narcisist încă subdezvoltat: potențialul latent în care încă nu s-a activat nimic. Când mingea cade în fântâna adâncă și întunecată, naivitatea s-a pierdut și s-a deschis cutia Pandorei. Prințesa jelește pierderea inocenței infantile cu disperarea copilului care și-a pierdut jucăria. Numai broscuiul râios poate readuce perfecțiunea – minge – din întunecimea în care simbolul psihicului ei a căzut. Viața a devenit urâtă și complicată în momentul în care a început să-și reveleze aspectele întunecate.

Încă prizoniera principiului plăcerii, fata face promisiuni pentru a dobândi ceea ce vrea, fără să se gândească la

consecințe. Dar realitatea se impune. Fata încearcă s-o ignore, trântindu-i broscoiului ușa în nas. Însă acum supraeul, în persoana regelui, intră în joc: cu cât încearcă mai mult să se împotrivescă pretențiilor broscoiului, cu atât mai vehement devine regele și insistă ca ea să-și respecte promisiunile până la ultima consecință. Ceea ce a început ca o joacă devine tot mai serios: prințesa trebuie să crească, fiind forțată să se supună angajamentelor luate.

Pașii către intimitatea cu un altul sunt foarte clar schițați: la început fata e singură, jucându-se cu mingea. Broscoiul începe să converseze cu ea întrebând-o de ce e necăjită; se joacă cu ea când îi înapoiază mingea. Apoi vine în vizită, stă lângă ea, mănâncă împreună, i se alătură în dormitor, iar în cele din urmă în pat. Cu cât se apropie mai mult fizic de ea, cu atât mai dezgustată și mai anxioasă devine fata, în special de eventualitatea unui contact corporal. Trezirea sexuală nu este scutită de dezgust sau angoasă, chiar furie.angoasa se transformă din furie în ură când prințesa izbește broscoiul de perete. Afirmându-se și riscând în acest fel – spre deosebire de eschivările anterioare urmate de supunere față de tată –, prințesa transcende angoasa, iar ura se transformă în iubire.

Într-un fel, această poveste ne spune că, pentru a fi capabilă să iubească, o persoană trebuie mai întâi să devină capabilă să simtă; chiar dacă sentimentele sunt negative, este mai bine decât să nu simtă nimic. La început prințesa este egocentrică; o interesează doar mingea ei. Nu încearcă nici un sentiment când se gândește să nu-și respecte promisiunea făcută broscoiului și nu-i pasă ce-ar însemna asta pentru el. Cu cât broscoiul se apropie mai mult de ea, fizic și personal, cu atât mai puternice devin sentimentele ei și, în același timp, personalitatea i se dezvoltă. În multe rânduri își ascultă tatăl, deși tot mai greu, iar în final își afirmă independența împotriva poruncilor lui.

În timp ce devine tot mai mult ea însăși, același lucru se întâmplă cu broscoiul; se transformă într-un prinț.

La un alt nivel, povestea ne spune că nu ne putem aștepta ca primele contacte erotice să fie plăcute, pentru că ele sunt mult prea complicate și încărcate cu angoasă. Dar, dacă perseverăm, în ciuda unor repulsii ocazionale, permițându-i celui-lalt să devină tot mai intim, atunci în momentul apropierei maxime sexualitatea își relevă frumusețea. Într-o altă versiune a *Regelui broască*, „după o noapte în pat, la trezire a văzut lângă ea pe cel mai chipeș cavaler”¹¹³. Astfel, în această variantă, noaptea petrecută împreună (și putem bănuie că s-a întâmplat în cursul ei) explică schimbarea radicală de percepție asupra celui care a devenit partenerul matrimonial. Alte versiuni, în care evoluția evenimentelor are loc într-un răstimp care variază de la o noapte la trei săptămâni, îndeamnă toate la răbdare: e nevoie de timp ca apropierea să se transforme în dragoste.

Tatăl, ca în multe alte povești din ciclul mirelui-animal, este persoana care își unește fata cu viitorul soț. E necesară insistența lui pentru ca fericita uniune să aibă loc. Îndrumarea paternă care duce la formarea supraeului – promisiunile făcute trebuie respectate, indiferent cât de nesăbuite au fost – încurajează dezvoltarea unei conștiințe responsabile. O astfel de conștiință este necesară pentru o uniune sexuală și personală fericită care, fără o conștiință matură, ar suferi din lipsă de seriozitate și consecvență.

Dar broscoiul? Și el trebuie să se maturizeze înainte ca uniunea cu prințesa să fie posibilă. Ceea ce i se întâmplă lui demonstrează că o relație iubitoare, dependentă de un model matern, constituie preconditionia devenirii umane. Ca orice copil, broscoiul dorește o existență complet simbiotică. Care copil nu și-a dorit să stea în poala mamei, să mănânce din farfuria ei, să bea din paharul ei și n-a urcat în patul ei, încercând să doarmă cu ea? Dar după o vreme copilului trebuie să

i se interzică simbioza cu mama, care îl împiedică să devină un individ independent. Oricât de mult și-ar dori să rămână în pat cu mama, ea trebuie să-l „arunce” afară – o experiență dureroasă, dar inevitabilă dacă dorește să-și câștige independența. Numai atunci când este împiedicat de părinte să trăiască în simbioză începe copilul să devină el însuși, asemeni broscuiului „aruncat” din pat, și să se elibereze de legătura care îl condamnă la o existență imatură.

Copilul știe, asemeni broscuiului, că a trebuit și trebuie să evolueze de la o existență inferioară la una superioară. Acest proces e perfect normal din moment ce situația din viața copilului debutează într-o formă inferioară și de aceea nu este nevoie să fie explicată forma de animal inferior a eroului la începutul poveștilor din seria mirelui-animal. Copilul știe că propria lui situație nu se datorează unei fapte malefice sau unei puteri monstruoase; e ordinea naturală a lumii. Broscuiul iese din apă, asemeni copilului din lichidul amniotic la naștere. Istoric vorbind, basmele anticipează cu secole cunoștințele noastre de embriologie care ne spun că fetusul uman parcurge stadii diferite de dezvoltare înainte de naștere, asemănătoare metamorfozei prin care trece broasca în evoluția ei.

Dar de ce, dintre toate animalele, broasca (sau broasca râioasă din *Cele trei pene*) constituie un simbol pentru relațiile sexuale? De exemplu, tot o broască a prezis nașterea Frumoasei din pădurea adormită. În comparație cu leiul sau alte fiare feroce, broasca nu inspiră teamă, fiind un animal deloc amenințător. Dacă este percepută negativ, senzația e una de dezgust, ca în *Regele broască*. E greu de imaginat un mod mai bun decât această poveste pentru a-i comunica unui copil că nu are de ce să-i fie frică de aspectele respingătoare (pentru el) ale actului sexual. Povestea broscuiului – cum se comportă, ce i se întâmplă prințesei din cauza lui și ce li se întâmplă amândurora până la urmă – confirmă

normalitatea dezgustului atunci când cineva nu este gata pentru sex și pregătește pentru dezirabilitatea lui atunci când va veni momentul.

În timp ce, conform psihanalizei, impulsurile noastre sexuale ne influențează acțiunile și comportamentul încă de la începutul vieții, există o diferență enormă între felul în care aceste impulsuri se manifestă la un copil în comparație cu un adult. Folosindu-se de broscui – un animal care există într-o anumită formă când e pui, ca mormoloc, și într-o cu totul altă formă la maturitate – ca simbol pentru sex, povestea se adresează inconștientului copilului și îl ajută să accepte forma de sexualitate corectă pentru vârsta lui, făcându-l receptiv la ideea că, pe măsură ce crește, și sexualitatea lui trebuie, pentru binele lui, să sufere o metamorfoză.

Există și alte asociații, mai directe, între broască și sex, care rămân inconștiente. Preconștient, copilul asociază senzațiile de umed și lipicios pe care broaștele (sau mormolocii) le trezesc în el cu senzații similare asociate cu organele sexuale. Capacitatea broaștei de a se umfla peste măsură atunci când e amenințată de un pericol de naștere, inconștient, la asociații cu erectilitatea penisului*. Oricât de respingător ar fi broscuiul, așa cum e descris în *Regele broască*, povestea ne asigură că până și un animal atât de dezgustător de lipicios se poate transforma în ceva frumos, cu condiția ca totul să aibă loc în modul potrivit, la timpul oportun.

Copiii au o afinitate naturală față de animale și deseori se simt mai apropiați de ele decât de adulți, doritori să împărtășească ceea ce pare libertate instinctuală firească și poftă

* Anne Sexton, cu libertatea poetului și intuițiile despre inconștient ale artistului, în poemul ei *Prințul broască* – o prelucrare a poveștii Fraților Grimm – scrie: „La atingerea broscuiului / florile de balsamină explodează / ca niște limacși electrici” și „Broscuiul e organul genital al tatălui meu”¹¹⁴.

de viață. Dar din pricina acestei afinități se naște și angoasa copilului că poate nu este atât de uman cât ar fi normal să fie. Astfel de basme contracarează această teamă transformând animalul într-o formă de viață din care se naște cea mai atractivă ființă umană.

Considerarea aspectelor noastre sexuale drept animalice poate avea cele mai nefaste consecințe, într-atât încât unii oameni nu-și pot elibera niciodată experiențele sexuale – sau pe ale altora – de aceste conotații. De aceea, copiii trebuie să afle că sexul poate apărea dezgustător și animalic la început, dar, după ce a fost găsită maniera corectă de a-l aborda, din spatele acestei aparențe respingătoare va apărea frumusețea. În această privință, basmele, fără să menționeze sau să facă vreo aluzie la actul sexual ca atare, sunt mult mai solide din punct de vedere psihologic decât educația sexuală explicită. Educația sexuală modernă încearcă să ne învețe că actul sexual e normal, plăcut, chiar frumos și în mod cert necesar pentru supraviețuirea speciei umane. Dar, pentru că nu pleacă de la premisa că un copil poate considera actul sexual dezgustător și că această viziune are o funcție protectoare importantă pentru copil, educația sexuală modernă nu reușește să sune prea convingător pentru el. Basmul, fiind de acord cu el că broscuila (sau oricare alt animal) este dezgustător, câștigă încrederea copilului și astfel poate crea în el credința fermă că, așa cum o afirmă basmul, la timpul potrivit broscuila dezgustător se va transforma în cel mai fermecător partener. Iar acest mesaj este transmis fără să fi menționat vreodată direct ceva sexual.

Cupidon și Psyche

În cea mai cunoscută versiune a *Regelui broască* transformarea declanșată de iubire are loc într-un moment de autoafirmare violentă datorată repulsiei care stârnește cele

mai profunde sentimente. Odată exacerbate, aceste sentimente se transformă brusc în opusul lor. Alte versiuni ale poveștii ne spun că durează trei nopți sau trei săptămâni ca iubirea să producă miracolul. În multe povești din ciclul mirelui-animal, cucerirea iubirii adevărate necesită ani de travaliu continuu. Contrar efectelor instantanee atinse în *Regele broască*, aceste povești ne avertizează că încercarea de a grăbi evoluția în dragoste și sex – încercarea de a afla repede și prin vicleșug totul despre o persoană și despre dragoste – poate avea consecințe dezastruoase.

Tradiția occidentală a poveștilor din ciclul mirelui-animal începe odată cu povestea lui Apuleius *Cupidon și Psyche*, din secolul al II-lea d.Cr., care se inspiră din versiuni chiar mai vechi¹¹⁵. Această poveste face parte dintr-o lucrare mai amplă, *Metamorfoze*, care, așa cum o sugerează și titlul, se referă la formele de inițiere care determină acest gen de transformare. Deși în *Cupidon și Psyche* Cupidon e un zeu, povestea are importante atribute comune cu cele din ciclul mirelui-animal. Cupidon rămâne invizibil pentru Psyche. Influențată de cele două surori mai mari și mai rele, Psyche crede că iubitul ei – și totodată sexul – este un dezgustător „șarpe uriaș cu o mie de încolăciri”. Cupidon e o zeitățe, iar Psyche devine și ea una; o zeiță, Afrodita, fiind geloasă pe Psyche, generează toate evenimentele poveștii. Astăzi, *Cupidon și Psyche* nu e cunoscută ca basm, ci doar ca mit. Dar, pentru că a influențat multe povești occidentale din ciclul mirelui-animal, va trebui să o analizăm aici.

În această poveste un rege are trei fiice. Psyche, cea mai tânără, e de o frumusețe extraordinară, astfel încât provoacă gelozia Afroditei, iar zeița îi poruncește fiului său, Eros, s-o pedepsească pe Psyche să se îndrăgostească de cel mai abominabil dintre oameni. Părinții fetei, îngrijorați că fiica lor încă nu și-a găsit un soț, consultă oracolul lui Apollo.

Oracolul le spune că Psyche trebuie dusă pe o stâncă înaltă, ca jertfă pentru un monstru în formă de șarpe. Din moment ce asta e totuna cu moartea, ea va fi condusă la locul cu pricina de o procesiune funerară, împăcată cu soarta ei. Dar un vânt blând o transportă pe Psyche de pe stâncă jos, într-un palat pustiu, unde toate dorințele îi sunt împlinite. Acolo, Eros, împotriva poruncilor mamei, o păstrează pe Psyche ca pe iubita lui secretă. În întunericul nopții, deghizat într-o ființă misterioasă, Eros i se alătură lui Psyche în pat, ca soț.

În ciuda confortului de care se bucură, Psyche se simte singură în timpul zilei; mișcată de rugămintele ei, Eros aranjează ca surorile ei s-o viziteze. Invidioase, surorile o conving că acela cu care trăiește și cu care a rămas însărcinată e „un șarpe uriaș cu o mie de încolăcirii”, ceea ce, în definitiv, e conform cu profetia oracolului. Surorile o sfătuiesc să taie capul monstrului cu un cuțit. Împotriva interdicțiilor lui Eros de a încerca vreodată să-l vadă, Psyche ia o lampă cu ulei și un cuțit în timp ce Eros doarme, gata să omoare monstrul. Când lumina cade peste pe Eros, i-l dezvăluie lui Psyche pe cel mai chipeș tânăr văzut vreodată. Tulburată, mâna îi tremură și o picătură de ulei îl opărește pe Eros, iar el se trezește și dispare. Disperată, Psyche încearcă să se sinucidă, dar în cele din urmă e salvată. Hăituită de Afrodita, Psyche trebuie să treacă prin multe chinuri și suferințe, inclusiv o coborâre în infern. (Surorile ticăloase încearcă s-o înlocuiască pe Psyche ca iubite ale lui Eros, sperând că vântul cel blând le va purta la el, sar de pe stâncă și își găsesc moartea.) În cele din urmă, rana lui Eros se vindecă și, mișcat de căința lui Psyche, îl convinge pe Zeus să-i dăruiască acesteia nemurirea. Cei doi se căsătoresc în Olimp, iar copilul pe care-l vor avea se va numi Plăcere.

Săgețile lui Eros stârnesc dorințe sexuale incontrolabile. Povestea lui Apuleius folosește numele latin, Cupidon, dar

raportat la dorințele sexuale el reprezintă aceeași entitate. *Psyche* e numele grecesc pentru *suflet*. În *Cupidon și Psyche*, neoplatonicul Apuleius a transformat ceea ce probabil era o veche poveste greacă despre o frumoasă fată unită cu un monstru în formă de șarpe într-o alegorie care, după Robert Graves, simbolizează progresul sufletului rațional spre iubirea intelectuală¹¹⁶. Are dreptate, dar interpretarea nu pune în valoare bogăția acestei povești.

În primul rând, prezicerea că Psyche va fi înșfăcată de un șarpe oribil conferă expresie vizuală angoaselor sexuale ale unei fete lipsite de experiență. Procesiunea funerară care o conduce pe Psyche la locul fatidic sugerează moartea fecioriei, o pierdere deloc ușor acceptată. Ușurința cu care Psyche se lasă convinsă să-l omoare pe Eros, cel cu care trăiește, indică puternicele sentimente negative pe care o fată le poate avea față de cel care i-a răpit virginitatea. Ființa care a ucis fecioara inocentă din ea merită să fie într-o oarecare măsură văduvită de virilitate – așa cum a fost ea de virginitate –, iar acest lucru e simbolizat de planul lui Psyche de a-i tăia capul lui Eros.

Viața plăcută, dar plictisitoare pe care Psyche o duce în palatul în care a fost adusă de vânt și unde toate dorințele ei sunt împlinite sugerează că duce o viață esențial narcisică și că, în ciuda numelui, conștiința încă n-a pătruns în existența ei. Plăcerea sexuală naivă este foarte diferită de dragostea matură bazată pe înțelegere, experiență, chiar suferință. Înțelepciunea, ne spune povestea, nu se câștigă printr-o viață de plăceri ușoare. Psyche încearcă să afle cât mai multe atunci când – contrar avertismentului primit – îndreaptă lumina lămpii spre Eros. Dar povestea atrage atenția asupra faptului că a încerca să accedem la luciditatea conștiinței înainte să fim îndeajuns de maturi pentru asta sau a ne folosi de scurtături declanșează consecințe nefaste; conștiința nu poate fi dobândită printr-un singur salt. Dorind o

conștiință matură, ne punem viața în pericol, așa cum face Psyche atunci când încearcă să-și ia viața din disperare. Suferințele incredibile pe care Psyche trebuie să le îndure sugerează dificultățile cu care se confruntă omul când cele mai de preț calități psihice (Psyche) trebuie să se împreuneze cu sexualitatea (Eros). Nu omul fizic, ci cel spiritual trebuie să renască pentru a fi gata pentru unirea dintre sexualitate și înțelepciune. Asta ilustrează faptul că Psyche trebuie să pătrundă în infern și să se întoarcă; unirea între cele două aspecte ale umanității necesită o renaștere.

Unul dintre detaliile cele mai semnificative ale acestei povești merită să fie amintit aici. Afrodita nu-i poruncește pur și simplu fiului să săvârșească ticăloșia în numele ei, ci îl seduce sexual. Iar gelozia ei atinge punctul culminant atunci când află că Eros nu numai că nu i-a ascultat dorința, dar – mai rău – s-a îndrăgostit de Psyche. Zeii, ne spune mitul, nu sunt nici ei scutiți de probleme oedipiene; avem de-a face aici cu iubirea oedipiană și gelozia posesivă a mamei față de fiul ei. Dar și Eros va trebui să crească dacă vrea să se însoare cu Psyche. Înainte de a o întâlni, el e cel mai intempestiv și mai iresponsabil dintre micii zei. Atunci când nesocotește poruncile Afroditei, el își afirmă independența. Atinge un nivel superior al conștiinței numai după ce a fost rănit de Psyche, apoi e mișcat de suferințele ei.

Cupidon și Psyche este un mit, nu un basm, deși conține unele trăsături de basm. Dintre cele două personaje principale, unul este un zeu, iar celălalt devine nemuritor; cum nici un alt personaj de basm nu o face. De-a lungul întregii povești, zeii participă la evenimente, fie că e vorba de ratarea încercării de sinucidere a lui Psyche, de chinurile impuse ei sau de ajutorul oferit pentru ca ea să le supraviețuiască. Spre deosebire de semenii lui din alte povești despre mirele-animal sau mireasa-animal, Cupidon nu apare decât ca el însuși.

Doar Psyche, dezinformată de oracol și de surorile rele – sau de angoasa sexuală –, și-l imaginează ca pe o bestie.

Însă acest mit a influențat toate poveștile ulterioare despre mirele-animal în lumea occidentală. Ne întâlnim aici pentru prima oară cu laitmotivul celor două surori mai mari, înrăite de invidia față de sora mai mică, mai frumoasă și mai virtuoasă ca ele. Surorile încearcă s-o distrugă pe Psyche care, cu toate acestea, triumfă în final, dar numai după ce a trecut prin încercări grele. Mai mult, desfășurarea tragică a evenimentelor este o consecință a acțiunilor miresei care, ignorând avertismentul soțului de nu încerca să-l cunoască (să nu-l privească și să nu lase lumina să cadă pe el), acționează împotriva interdicțiilor lui, apoi trebuie să colinde întreaga lume pentru a-l regăsi.

Chiar mai importantă decât aceste motive este o altă trăsătură a poveștilor din ciclul mirelui-animal și care apare aici pentru prima oară: mirele e absent ziua și prezent doar în întunericul nopții; se crede că e animal în timpul zilei și uman doar în pat; pe scurt, își duce existența nocturnă și cea diurnă separate una de cealaltă. Având în vedere tot ceea ce se întâmplă în poveste, nu e greu de înțeles că el dorește ca viața sexuală să fie separată de restul activităților. Femeii, în ciuda traiului lipsit de griji și plăcerii pe care o simte, viața îi apare anostă: nu e dispusă să accepte separarea și izolarea aspectelor pur sexuale de restul vieții. Încearcă să forțeze unificarea lor. Însă nu știe că acest lucru e posibil numai grație celor mai grele și mai susținute eforturi morale și fizice. Dar, odată ce Psyche s-a hotărât să unifice aspectele sexuale, dragostea și viața într-un tot matrimonial, ea nu mai dă greș, iar în final va învinge.

Dacă n-ar fi vorba de o poveste foarte veche, am fi tentați să credem că unul dintre mesajele inerente ciclului analizat este cât se poate de contemporan: în ciuda tuturor

avertismentelor despre consecințele grave ale încercării de a afla adevărul, femeia nu se mulțumește să rămână neștiutoare cu privire la sex și viață. Oricât de confortabilă ar fi existența pe care o duce într-o stare de naivitate relativă, este vorba de o viață lipsită de substanță care nu trebuie acceptată. În ciuda tuturor suferințelor prin care o femeie trebuie să treacă pentru a renăște într-o nouă conștiință și umanitate, poveștile nu lasă nici o urmă de îndoială că asta trebuie ea să facă. Altfel nu s-ar povesti: n-ar exista nici o poveste care să merite să fie spusă, nici o poveste valoroasă în viața unei femei.

Odată ce femeia a depășit imaginea despre sex ca fiind ceva bestial, ea nu se mulțumește să rămână doar un obiect sexual sau să se dedice unei vieți de plăcere și ignoranță rela-tive. Pentru fericirea ambilor parteneri, ei trebuie să aibă o viață completă în lume, ca egali. Acest lucru, ne spun basmele, e cel mai greu de realizat, dar nu poate fi evitat dacă vor să fie fericiți împreună și mulțumiți de viață. Acesta este mesajul secret al poveștilor din ciclul mirelui-animat și poate fi extras cu mai multă claritate decât din *Frumoasa și Bestia*.

Porcul cel fermecat

Porcul cel fermecat este un basm românesc puțin cunoscut¹⁷. În el este vorba de un rege care are trei fiice. Regele trebuie să plece la război, așa că le roagă pe fete să se poarte frumos și să aibă grijă de gospodărie, avertizându-le să nu intre într-o cameră din spate, altfel vor păți ceva rău. După plecarea lui, totul se desfășoară mulțumitor, o vreme, dar în cele din urmă sora cea mare le propune celorlalte să intre în camera interzisă. Mezina obiectează, dar cea mijlocie se alătură celei mari, care descuie și deschide ușa. Tot ce găsesc acolo e o masă mare și pe ea o carte deschisă. Cea mare citește că se va căsători cu prinț de la răsărit. Cea mijlocie întoarce

pagina și află că se va căsători cu un prinț din apus. Mezina nu vrea să nesocotească porunca părintelui și să afle ce soartă o așteaptă, dar celelalte două nu-i dau pace; în cele din urmă citește că se va căsători cu un porc de la miazănoapte.

Regele se întoarce, iar cele două surori se căsătoresc conform prorocirii. Apoi un imens porc din nord sosește la curte și cere mâna celei mai mici dintre fiice. Regele trebuie să-i facă pe plac și o sfătuiește pe fată să accepte ceea ce i-a fost scris, iar ea i se supune. După căsătorie, în drum spre casă, porcul se dă jos și se bălăcește în noroi. Apoi o roagă pe soție să-l sărute; supunându-se tatălui, fata face întocmai, asta după ce i-a șters porcului râtul cu o batistă. În timpul nopților petrecute împreună, fata observă că în pat porcul se transformă în bărbat, dar dimineața este iarăși porc.

Fata roagă o vrăjitoare care tocmai trecea pe-acolo s-o învețe ce să facă pentru a-și ajuta soțul să nu se mai transforme în porc. I se spune să lege o ață de piciorului bărbatului în timpul nopții; asta îl va împiedica să se transforme în porc. Ea respectă instrucțiunile, dar soțul se trezește și îi spune că va trebui s-o părăsească tocmai pentru că a încercat să-i grăbească soarta și că nu se vor reîntâlni „până când nu vei rupe trei perechi de opinci de fier și când vei toci un toiag de oțel căutându-mă”. Soțul dispare, iar căutările ei o duc pe Lună, pe Soare, pe coama vântului. De fiecare dată i se dă o găină s-o mănânce și e sfătuită să păstreze oasele; de fiecare dată i se comunică și care e următoarea destinație. În cele din urmă, după ce trei perechi de opinci s-au ros de atâta mers și toiagul s-a tocit, ajunge în dreptul unui loc înalt, unde i s-a spus că trăiește soțul. N-are cum ajunge acolo, apoi își aduce aminte de oasele pe care le-a păstrat, așa cum i s-a spus. Pune os lângă os, iar acestea se lipesc unul de celălalt formând două stîngii lungi, apoi o scară pe care urcă în înaltul locului. Dar îi lipsește un os pentru ultima treaptă și

atunci ia cuțitul și își retează degetul mic de la mână, al cărui os, folosit ca ultima treaptă necesară pentru pasul decisiv, îi permite să ajungă la soțul iubit. Între timp, vraja care îl transformase pe soț în porc s-a risipit. Împreună moștenesc regatul tatălui și „domniră cum se domnește când împărații trec prin fel de fel de ispite, necazuri și nevoi”.

Încercarea de a-l forța pe soț să renunțe la natura animală, legându-l cu o ață, e un detaliu rar întâlnit. Mult mai frecvent i se interzice unei femei să-și lumineze bărbatul sau să-i descopere secretul. În *Cupidon și Psyche* e vorba de o lampă cu ulei care luminează ceea ce e interzis. În basmul norvegian *La răsărit de soare și la apus de lună*, lumina unei lumânări îi dezvăluie soției faptul că soțul nu e un urs alb, așa cum apare în timpul zilei, ci un prinț chipeș care acum va trebui s-o părăsească¹¹⁸. Titlul sugerează cât de departe trebuie să colinde soția până va fi reunită cu soțul. E limpede că în aceste povești bărbatul și-ar fi căpătat forma umană în viitorul imediat – ursul într-un an, porcul în trei zile – dacă soția și-ar fi stăpânit curiozitatea.

Cum în atât de multe povești luminarea bărbatului constituie greșeala fatală comisă de tânăra soție, ne dăm seama că femeia este curioasă cu privire la natura animală a bărbatului. Acest lucru nu este spus direct, ci pus în gura unui personaj care o convinge să procedeze împotriva avertismentelor soțului. În *Cupidon și Psyche* oracolul și surorile îi spun fetei că Eros este un balaur cumplit; în *La răsărit de soare și la apus de lună*, mama este cea care îi spune fetei că s-ar putea ca ursul să fie un spiriduș – cu indicația clară că e de datoria ei să afle adevărul. Vrăjitoarea care sugerează legarea unei ațe de piciorul bărbatului e o femeie mai în vârstă. Astfel, basmul ne sugerează subtil că femeile mai în vârstă sunt cele care le bagă în cap tinerelor fete ideea că bărbații sunt niște bestii; iar angoasele sexuale ale fetelor nu sunt rezultatul propriilor lor

experiențe, ci al spuselor altora. Basmele mai sugerează și că, dacă fetele vor asculta și vor crede în astfel de sfaturi, fericirea lor matrimonială poate fi compromisă. Vraja sub care se află bărbatul-animal este de regulă opera unei femei mai în vârstă: Afrodita, care dorea ca Psyche să fie ucisă de o fiară abominabilă; o mașteră care a vrăjit un urs alb; o vrăjitoare care a aruncat farmece asupra porcului. Acest fapt repetă motivul: femeile mai în vârstă sunt cele care îi fac pe bărbați să apară ca niște bestii în ochii fetelor tinere.

Totuși, dacă „soțul-animal” este un simbol al angoaselor sexuale ale fetelor, indiferent dacă sunt propria lor creație sau o consecință a ceea ce li s-a spus de către femeile mai în vârstă, atunci ar fi de așteptat ca acesta să fie un animal *în pat*, nu în timpul zilei. Ce indică poveștile prin faptul că bărbatul-animal este un animal pentru lume în timpul zilei, dar încântător în brațele soției noaptea, în pat?

Cred că aceste povești exteriorizează intuiții psihologice profunde. Multe femei care percep sexul, conștient sau subconștient, drept ceva „animalic” și le repugnă bărbatul care le-a răpit virginitatea se simt cu totul altfel când se desfată, în timpul nopții, împreună cu bărbatul pe care-l iubesc. Dar, îndată ce el pleacă, vechile angoase și resentimente, inclusiv invidierea sexului opus, se reactivează la lumina zilei. Ceea ce a părut minunat în timpul nopții arată diferit în timpul zilei, mai ales dacă lumea și atitudinea critică față de plăcerile sexuale (avertismentul mamei că ar putea fi un spiriduș) se reafirmă. În mod similar, există mulți bărbați care se simt într-un anume fel în timpul experiențelor sexuale și altfel a doua zi, când angoasele și resentimentele arhaice nu sunt învinse de plăcerea momentului.

Basmele despre soțul-animal îi asigură pe copii că frica de sex, considerat ceva periculos și bestial, nu e în nici un caz o excepție; mulți alți oameni simt la fel ca ei. Dar,

asemeni personajelor de basm care descoperă că, în ciuda angoaselor, partenerul sexual nu este o creatură oribilă, ci o persoană încântătoare, tot așa se va întâmpla și în cazul copilului. La un nivel preconștient, aceste povești îl informează că mare parte din anxietate îi este indusă de ceea ce i s-a spus; și că, atunci când le va trăi, experiențele sexuale vor fi diferite de ceea ce se percepe din afară.

La un alt nivel, basmele par a ne spune că elucidarea acestor probleme, chiar dacă ne demonstrează că anxietatea era nefondată, nu rezolvă dilema cu care ne confruntăm. E nevoie de timp – încercarea de a le rezolva prematur nu face decât să amâne întregul proces – și, mai ales, de eforturi serioase. Pentru a-ți înfrânge angoasele sexuale trebuie să crești ca persoană, iar în mare parte această creștere necesită suferință.

Una dintre lecțiile evidente ale acestor povești ar putea fi mai puțin importantă astăzi decât în trecut, când obiceiul era ca bărbatul să cucerească femeia – așa cum porcul vine de departe să-și ceară prințesa, iar marele urs alb trebuie să facă tot felul de promisiuni pentru a-și cuceri mireasa. Acest lucru, ni se spune, nu e suficient pentru o căsătorie fericită. Femeia trebuie să participe la fel de mult ca bărbatul; trebuie să-l cucerească activ, așa cum o cucerește el, poate chiar mai mult.

Poate că alte subtilități psihologice nu sunt remarcate de ascultător, dar pot să-l impresioneze la nivel subconștient, făcându-l sensibil la dificultăți tipice care, atunci când nu sunt înțelese, pot crea probleme serioase în relațiile dintre oameni. De exemplu, după ce porcul se bălăcește deliberat în noroi și își roagă mireasa să-l sărute, acest comportament este tipic pentru o persoană căreia îi e teamă că nu este agreată și testează asta apărând mai rea decât este în realitate, pentru că numai atunci când e acceptată în cea mai teribilă ipostază se poate simți în siguranță în condiții

normale. Astfel, în poveștile care au ca personaj un soț-animal, anxietățile bărbatului că asprimea lui o va dezgusta pe femeie sunt juxtapuse anxietăților ei privitoare la natura bestială a sexului.

Cu totul deosebit e detaliul care îi permite miresei porcului fermecat să fie reunită cu soțul ei. Pentru a face ultimul pas necesar, ea trebuie să-și taie degetul mic. Sacrificiul personal, final, constituie „cheia” fericirii ei. Din moment ce nimic pe parcursul poveștii nu sugerează că ea ar fi rămas infirmă sau că ar fi sângerat, este clar că e vorba de un sacrificiu simbolic, insinuându-se că într-o căsătorie fericită relația dintre cei doi este mai importantă decât lipsa de cusur a unui corp¹¹⁹.

A rămas neanalizată semnificația camerei secrete în care nu trebuie să se intre fără a risca o nenorocire. Este preferabil ca ea să fie abordată în relație cu alte consecințe, mult mai tragice, ca urmare a unor transgresiuni similare care au loc în alte povești.

Barbă Albastră

Barbă Albastră e cel mai monstruos și mai bestial dintre toți soții de basm. De fapt, nu este un basm, pentru că nu există nimic magic sau supranatural în el, cu excepția sângelui imposibil de șters de pe cheia care o dă în vileag pe mireasa lui Barbă Albastră că a pătruns în camera interzisă. Și mai important, nu există nici o evoluție notabilă a vreunui personaj; deși răul e pedepsit în final, acest lucru nu duce nici la vindecare, nici la consolare. *Barbă Albastră* e o poveste inventată de Perrault pentru care nu există antecedente directe în folclor, după câte știm¹²⁰.

Există însă destul de multe basme în care motivul central îl constituie o cameră secretă în care nu este permisă intrarea și în care se găsesc femei ucise în prealabil. În unele povești

scandinave și ruse din această categorie, cel care interzice accesul într-o astfel de cameră e tocmai un soț-animal, sugerând o legătură dintre ciclul mirelui-animal și basmele de genul *Barbă Albastră*. Printre cele mai cunoscute basme din această categorie se numără povestea englezească *Domnul Vulpoi* și *Pasărea măiastră* a Fraților Grimm¹²¹.

În *Pasărea măiastră*, un vrăjitor o răpește pe cea mai mare dintre cele trei surori. Îi spune că are voie să viziteze toate încăperile casei, cu excepția uneia care poate fi discutată cu cea mai mică cheie posibilă. Va trebui să evite această cameră pentru că altfel o paște moartea. Vrăjitorul îi mai încredințează fetei un ou pe care trebuie să-l poarte cu ea permanent, pentru că dacă-l pierde mari nenorociri se vor abate asupra ei. Fata intră în camera cu pricina și o găsește plină de sânge și de oameni morți. Înfricoșată, scapă oul din mână, iar sângele care-l mânjește nu mai poate fi șters. Oul o dă de gol atunci când se întoarce vrăjitorul, care o ucide ca pe ceilalți. Apoi o răpește pe cea mijlocie, pe care o așteaptă aceeași soartă.

În cele din urmă fata cea mică e și ea dusă la casa vrăjitorului. Însă reușește să-l păcălească punând oul la păstrare înainte de a explora încăperile. Pune laolaltă părțile dezmembrate ale corpurilor celorlalte două surori și astfel le readuce la viață. Când se întoarce acasă, crezând că fata i-a respectat porunca, vrăjitorul îi spune că o va lua de nevastă. Dar ea îl mai păcălește o dată, ducându-le pe surori înapoi la părinți, împreună cu o mare încărcătură de aur. Apoi își lipește pene de pasăre pe tot corpul, așa încât arată ca o zburătoare ciudată – de unde și titlul poveștii –, și astfel evadează. La final, vrăjitorul și toți prietenii lui își găsesc moartea în flăcări. În poveștile de acest gen avem de-a face cu o recuperare integrală a victimelor, iar personajul negativ nu este o ființă umană.

Barbă Albastră și *Pasărea măiastră* sunt discutate aici pentru că prezintă în cea mai extremă formă motivul testului pe care femeia trebuie să-l treacă pentru ca bărbatul să aibă încredere în ea: abținerea de la a cerceta secretele bărbatului. Copleșită de curiozitate, ea nu se poate abține, consecințele fiind dezastruoase. În *Porcul cel fermecat*, cele trei fiice pătrund în camera interzisă și dau peste cartea în care este scris viitorul. *Porcul cel fermecat* are în comun acest element cu povești de tipul *Barbă Albastră*, așa că le vom aborda împreună, pentru a clarifica semnificația motivului camerei interzise.

În *Porcul cel fermecat*, în camera în care surorile n-au voie să intre o carte conține toate informațiile privitoare la căsătorie. Cum informația secretă se referă la căsătorie, ni se sugerează faptul că aceste cunoștințe interzise de tată se referă la relațiile trupesti – chiar și astăzi anumite cărți conținând informații referitoare la sex sunt ascunse de cei mai în vârstă.

Fie că e vorba de *Barbă Albastră* sau de vrăjitorul din *Pasărea măiastră*, pare limpede că, atunci când un bărbat îi dă unei femei cheia unei camere, instruind-o în același timp să n-o deschidă, avem de-a face cu un test al fidelității față de ordinele sale sau, într-un sens mai larg, față de el. Apoi acești bărbați se prefac că pleacă sau că lipsesc o vreme, pentru a testa fidelitatea partenerei. Întorcându-se pe neașteptate, ei realizează că încrederea le-a fost trădată. Natura trădării poate fi ghicită după pedeapsă: execuția. În anumite părți ale lumii, în trecut, doar o singură formă de înșelăciune din partea unei femei era pedepsită prin moarte de mâna bărbatului: infidelitatea sexuală.

Cu acest gând, să vedem ce o trădează pe femeie. În *Pasărea măiastră* e vorba de un ou, în *Barbă Albastră* de o cheie. În ambele povești acestea sunt obiecte magice, în sensul că, odată ce-au fost pătate de sânge, sângele nu mai poate

fi spălat de pe ele. Motivul sângelui care nu mai poate fi spălat e unul foarte vechi. Ori de câte ori apare, constituie un semn al unei fapte ticăloase, de regulă o crimă^{*}. Oul este un simbol al sexualității feminine pe care, se pare, fetele din *Pasărea măiastră* trebuie s-o păstreze neîntinată. Cheia care deschide ușa unei camere secrete sugerează asociații cu organul sexual masculin, în special în timpul primului contact sexual, când himenul e rupt și se umple de sânge. Dacă acesta este unul dintre sensurile criptice, atunci e logic ca sângele să nu poată fi spălat: deflorarea este un eveniment ireversibil.

În *Pasărea măiastră* fidelitatea fetelor e testată înainte de a se căsători. Vrajitorul plănuiește să se însoare cu cea mai mică dintre surori pentru că ea e în stare să-l păcălească, convingându-l că nu i-a nesocotit poruncile. În *Barbă Albastră* de Perrault ni se spune că, îndată ce acesta a plecat în pretinsa lui călătorie, a avut loc o mare petrecere; au venit și musafiri care nu îndrăzneau să se arate când stăpânul era acasă. Ține de imaginația noastră să ne închipuim ce s-a întâmplat între femeie și oaspeții ei, Barbă Albastră fiind plecat, dar povestea confirmă că toată lumea s-a distrat nemaipomenit. Sângele de pe cheie și ou pare să indice că femeia a avut relații sexuale. De aceea putem înțelege fantasma ei angoasantă, din cauza căreia vede cadavre de femei ucise pentru că au fost la fel de necredincioase.

Ascultând aceste povești, devine deodată evident faptul că femeia e puternic ispitită de ceea ce îi este interzis. E greu de imaginat o modalitate mai eficace de a tenta o persoană decât prin a-i spune: „Eu plec de-acasă; în absența mea poți să vizitezi toate camerele, cu excepția uneia. Iată cheia de la

^{*} În *Gesta Romanorum*, aproximativ 1300 d.Cr., sângele care a căzut pe mâna mamei când și-a ucis copilul a rămas de neșters. La Shakespeare, chiar dacă nimeni nu poate vedea sângele de pe mâinile ei, Lady Macbeth știe că e acolo.

camera interzisă, dar n-ai voie s-o folosești“. Așadar, la un anumit nivel, ușor escamotat de detaliile lugubre ale intrigii, *Barbă Albastră* e o poveste despre tentația sexuală.

La alt nivel, mult mai evident, *Barbă Albastră* e o poveste despre aspectele distructive ale sexului. Dar, dacă ne gândim mai bine la evenimentele poveștii, apar discrepanțe ciudate. De exemplu, după descoperirea oribilă pe care o face, soția lui Barbă Albastră nu cheamă în ajutor pe nici unul dintre numeroșii invitați care, conform narațiunii, încă sunt în preajmă. Ea nu se destăinuiește surorii sale, Ana, și nici nu strigă după ajutor; tot ce îi cere Anei este să aibă grijă de frații ei, care trebuie să sosească în ziua aceea. În fine, soția lui Barbă Albastră nu face ceea ce pare cel mai firesc – să fugă, să se ascundă sau să se deghizeze. Exact asta se întâmplă în *Pasărea măiastră* și într-un alt basm al Fraților Grimm, *Mirele tâlhar*, în care fata mai întâi se ascunde, apoi evadează, ca în cele din urmă să-i păcălească pe hoții ucigași să vină la petrecerea unde vor fi demascați. Comportamentul miresei lui Barbă Albastră sugerează două posibilități: că ceea ce vede în camera interzisă este creația propriilor ei fantasme angoasante; sau că și-a trădat soțul, dar speră că el nu va afla.

Indiferent dacă aceste interpretări sunt valide sau nu, nu există nici un dubiu că *Barbă Albastră* e o poveste care personifică două emoții nu neapărat înrudite, dar deloc străine unui copil: întâi, iubirea geloasă, atunci când cineva dorește atât de tare să-și păstreze iubitul pentru totdeauna încât e gata să-l distrugă pentru ca el să nu-și schimbe preferințele. Apoi, faptul că impulsurile sexuale pot fi extrem de fascinante și tentante, dar și foarte periculoase.

Ar fi ușor să punem popularitatea de care se bucură *Barbă Albastră* pe seama combinației de crimă și sex sau a fascinației pe care o exercită crimele sexuale. Pentru un copil, tind să cred că o parte din atracția exercitată de poveste

rezidă în faptul că-i confirmă ideea că adulții dețin teribile secrete sexuale. De asemenea, îi reconfirmă ceea ce copilul știe foarte bine din propria-i experiență: descoperirea unor secrete sexuale e atât de tentantă încât și adulții sunt gata să-și asume cele mai mari riscuri imaginabile. Mai mult, persoana care îndrăznește acest lucru merită o pedeapsă pe măsură.

Cred că la un nivel preconștient copilul înțelege, din sângele care nu se spală de pe cheie și din alte detalii, că soția lui Barbă Albastră a comis o indiscreție sexuală. Povestea ne spune că, deși un soț gelos poate crede că soția merită să fie pedepsită cu severitate pentru asta – chiar omorâtă –, el nu are deloc dreptate atunci când gândește așa. A ceda tentației, ne spune povestea, e foarte uman. Iar persoana geloasă care crede că-și poate face singură dreptate și acționează ca atare merită să fie ucisă. Infidelitatea matrimonială exprimată simbolic prin sângele de pe ou sau cheie trebuie iertată. Dacă partenerul nu înțelege acest lucru, el e cel care va suferi din această cauză.

Oricât ar fi de înspăimântătoare povestea, această analiză sugerează că *Barbă Albastră*, ca de altfel toate basmele – deși, așa cum am mai spus-o, nu intră în această categorie –, constituie o lecție profundă de moralitate sau umanism. Cel care caută să se răzbune cu cruzime pentru infidelitate merită să piară, ca și cel care trăiește actul sexual doar în elementele lui distructive. Faptul că această moralitate umană care înțelege și iartă transgresiunile sexuale e cel mai semnificativ aspect al poveștii este exprimat, încă o dată, în a doua „morală” pe care Perrault o adaugă. El scrie: „E foarte limpede că această poveste aparține unor vremuri apuse; nu mai există astfel de soți îngrozitori care pretind imposibilul; chiar atunci când sunt dezamăgiți sau geloși, ei se poartă cu blândețe față de soțiile lor”.

Oricum am interpreta *Barbă Albastră*, avem de-a face cu o poveste moralizatoare care proclamă: Femei, nu vă lăsați mâinate de curiozitate sexuală; bărbați, nu vă lăsați în voia mâniei din pricina trădării femeii. Nu e nimic subtil în asta; mai mult, nu avem de-a face cu o evoluție spre un umanism superior. În final, protagoniștii, atât Barbă Albastră cât și soția, sunt exact aceleași persoane de la început. Au avut loc evenimente cutremurătoare în poveste și nimeni nu e cu nimic mai bun, decât poate lumea, pentru că Barbă Albastră nu mai face parte din ea.

Felul în care un basm cu adevărat popular elaborează motivul camerei în care este interzisă intrarea, dar care este deschisă în ciuda avertismentului poate fi constatat într-o mare categorie de povești – de exemplu, *Pruncul Maicii Domnului* de Frații Grimm. Când fata împlinește paisprezece ani – vârsta maturizării sexuale – i se dau cheile care deschid toate ușile, dar i se spune să nu intre în una dintre ele. Îmboldită de curiozitate, ea nu se abține să o deschidă. Mai târziu va nega acest lucru, în ciuda chestionării repetate. Ca pedeapsă, i se ia darul vorbirii, pentru că l-a folosit pentru a minți. Pe parcurs suferă multe alte judecăți, iar în cele din urmă recunoaște că a mințit. Graiul îi este redat și totul e bine din nou, deoarece „cel căruia îi pare rău pentru greșelile sale, recunoscându-le, va fi iertat”.

Frumoasa și Bestia

Barbă Albastră e o poveste despre înclinațiile periculoase ale sexualității, despre secretele stranii și legătura strânsă cu emoțiile violente și distructive; pe scurt, despre acele aspecte tenebroase ale sexualității care e mai bine să fie permanente păstrate sub cheie, controlate sever. Ceea ce se întâmplă în *Barbă Albastră* n-are nimic de-a face cu

dragostea. Barbă Albastră, hotărât să-și impună voința și să posede partenera, nu poate iubi pe nimeni, însă nimeni nu-l poate iubi nici pe el.

În ciuda titlului, nu există nimic într-atât de bestial în basmul *Frumoasa și Bestia*. Tatăl Frumoasei e amenințat de Bestie, dar știm de la început că e o amenințare lipsită de substanță, menită să câștige mai întâi compania Frumoasei, iar în final iubirea ei și, odată cu ea, izbăvirea de aparență animalică. În această poveste totul e blândețe și devoțiune iubitoare reciprocă din partea celor trei personaje principale: Frumoasa, tatăl și Bestia. Dacă dragostea oedipiană a Afroditei pentru fiul ei, în mitul care deschide istoria acestui ciclu de basme, este crudă și distructivă, dragostea oedipiană a Frumoasei pentru tată, atunci când e transferată asupra viitorului soț, e minunat de tămăduitoare în basmul care constituie apoteoză finală a acestui ciclu.

Următorul rezumat al *Frumoasei și Bestia* se bazează pe versiunea publicată în 1757 de Madame Leprince de Beaumont, care se inspiră dintr-o variantă franceză anterioară a motivului, aparținându-i Doamnei de Villeneuve. Este versiunea în care povestea este cel mai bine cunoscută în prezent¹²².

Riquet à la Houpe a lui Perrault este mai veche decât aceste două povești, iar redistribuirea originală a acestui motiv străvechi nu are precedent cunoscut. El remodelează bestia într-un bărbat urât, dar genial – diformul Riquet. O prințesă prostuță se îndrăgostește de el datorită caracterului și inteligenței lui, fără să-i mai observe diformitățile trupului, devenind oarbă la defectele lui fizice. Iar datorită iubirii pe care el i-o arată, ea nu mai pare proastă, ci foarte inteligentă. Aceasta este transformarea magică a iubirii: dragostea matură și acceptarea sexuală fac ceea ce înainte fusese respingător sau stupid să devină frumos și spiritual. Așa cum observă Perrault, morala poveștii e că frumusețea, aparența fizică sau cea a minții, rezidă în ochiul privitorului. Dar, pentru că Per-

Ceea ce diferă față de majoritatea versiunilor în povestea Doamnei de Beaumont e faptul că tatăl, un negustor bogat, nu are doar obișnuitele trei fiice, ci și trei fii, deși aceștia abia dacă joacă vreun rol în intrigă. Toate fetele arată foarte bine, în special mezina, cunoscută sub numele de „Frumoasa”, nume care le face foarte invidioase pe surori. Acestea sunt vanitoase și egoiste, exact opusul Frumoasei, care e modestă, fermecătoare și amabilă cu toată lumea. Brusc, tatăl pierde toți banii, iar familia trebuie să ducă o existență sărăcăcioasă pe care surorile o suportă cu greu, dar caracterul Frumoasei strălucește și mai mult în aceste circumstanțe.

Tatăl trebuie să plece într-o călătorie și le întreabă pe fiice ce să le aducă. Cum ele speră ca el să-și redobândească o parte din avere, cele două surori îi cer să le aducă haine scumpe, dar Frumoasa nu-i cere nimic. Când tatăl insistă, îl roagă să-i aducă un trandafir. Speranțele de înavuțire nu se împlinesc, iar tatăl face cale întoarsă la fel de sărac. Pe drum se rătăcește într-o pădure uriașă, aproape că își pierde mințile, dar pe neașteptate ajunge la un palat, unde găsește de mâncare și de băut, însă pe nimeni acasă. A doua zi, chiar înainte de a pleca, tatăl zărește niște trandafiri superbi și, amintindu-și de dorința Frumoasei, culege câțiva pentru ea. În timp ce face asta, o Bestie înspăimântătoare apare și îl ceartă pentru că fură trandafiri, după ce a fost atât de bine primit la castel. Ca pedeapsă, spune Bestia, tatăl va trebui să moară. Acesta îl imploră să-l cruțe, mărturisindu-i că a luat trandafirii pentru fiica lui. Bestia e de acord să-l lase să plece cu condiția ca una dintre fiice să-i ia locul și să îndure soarta hotărâtă lui. Dar,

rault spune povestea cu o morală explicită, ea eșuează ca basm. Deși iubirea transformă totul, nu există nici o evoluție – nu există nici un conflict intern care trebuie rezolvat, nici o luptă care să ridice protago-

dacă nici una dintre fiice nu va vrea să-i ia locul, atunci tatăl va trebui să se întoarcă în decurs de trei luni, pentru a muri. La plecare, Bestia îi oferă tatălui un cufăr plin cu aur. Negustorul n-are de gând să-și sacrifice vreo fiică, dar acceptă răgazul de trei luni pentru a le vedea și a le duce aurul.

Când ajunge acasă îi dă Frumoasei trandafirii, dar nu se poate abține să-i spună ce s-a întâmplat. Frații se oferă să prindă Bestia, s-o omoare, dar tatăl nu le permite una ca asta, pentru că atunci ei și-ar găsi sfârșitul. Frumoasa insistă să-i ia locul. Orice i-ar spune tatăl, nu reușește s-o facă să se răzgândească; va merge cu el, fie ce-o fi. Aurul adus le permite surorilor să contracteze căsătorii reușite. După trei luni, tatăl, însoțit de Frumoasă împotriva voinței lui, pornește spre palatul Bestiei. Bestia o întreabă pe Frumoasă dacă a venit de bunăvoie, ea spune „Da” și își ia rămas-bun de la tatăl care se supune cu mare durere în suflet. Frumoasa e tratată regește în palatul Bestiei; toate dorințele îi sunt împlinite pe loc, ca prin minune. În fiecare seară, la cină, Bestia o vizitează. După o vreme, Frumoasa îl așteaptă cu nerăbdare, pentru că îi întrerupe singurătatea. Singurul lucru care o deranjează este că, la sfârșitul fiecărei vizite, Bestia o roagă să-i devină soție; când ea refuză, cu multă delicatețe, Bestia se retrage. Trei luni trec așa și, după ce ea refuză din nou, Bestia o roagă, în schimb, ca măcar să nu-l părăsească niciodată. Ea promite, dar îi cere voie să-și viziteze tatăl, pentru că într-o oglindă în care poate afla tot ce se petrece în lume își vede tatăl care îi duce dorul. Bestia îi dă voie să plece pentru o săptămână și o avertizează că, dacă nu se va întoarce, va muri.

A doua zi ea ajunge acasă, regăsindu-și tatăl copleșit de fericire. Frații ei sunt plecați în armată. Surorile, nefericite în căsătoriile lor, plănuiesc, din invidie, s-o rețină pe Frumoasă mai mult de o săptămână, crezând că atunci monstrul va veni după ea și o va distruge. Reușesc s-o convingă pe

Frumoasă să rămână încă o săptămână; dar în cea de a zecea noapte ea visează Bestia care, pe moarte fiind, îi reproșează trădarea. Ea își dorește să se întoarcă și e subit transportată acolo. Frumoasa găsește Bestia în agonie, din cauza durerii pricinuite de încălcarea promisiunii. În timpul vizitei acasă, Frumoasa își dă seama cât de mult s-a atașat de Bestie; acum, văzându-i neajutorarea, înțelege că e îndrăgostită de Bestie și îi mărturisește că nu mai poate trăi singură și că vrea să-i fie soție. În acest moment Bestia se transformă într-un prinț; lor li se vor alătura tatăl și restul familiei. Surorile sunt transformate în niște statui, nevoite să rămână așa până când își vor recunoaște greșelile.

În *Frumoasa și Bestia*, înfățișarea Bestiei e lăsată în seama imaginației noastre. Într-un grup de basme semnalat în multe țări europene, sub influența lui *Cupidon și Psyche*, bestia ia forma unui șarpe. Altminteri, evenimentele acestor povești sunt similare celor menționate, cu o singură excepție. Când bărbatul își recapătă forma umană, mărturisește de ce a fost blestemat la o existență de șarpe: ca pedeapsă pentru seducerea unei orfane. Cel care s-a folosit de o victimă neajutorată pentru a-și satisface poftele sexuale va fi mântuit doar de o dragoste altruistă, gata să se sacrifice pentru iubitul său. Prințul a fost transformat într-un șarpe, deoarece, ca animal falic, șarpele e un simbol al desfrâului sexual care urmărește doar satisfacerea poftelor fără beneficiul relației umane și deoarece se folosește de victima lui exclusiv pentru propriile-i interese, asemeni șarpelui din paradis. Cedând seducției acestuia, ne pierdem starea de inocență.

În *Frumoasa și Bestia*, evenimentele fatidice sunt declanșate de furtul trandafirului de către tată pentru a-l duce celei mai iubite fiice. Ceea ce simbolizează atât dragostea pe care i-o poartă, cât și anticiparea pierderii fecioriei ei, o floare ruptă – în special trandafirul – fiind un simbol al

pierderii virginității. Asta le poate apărea tatălui și fiicei ca o viitoare experiență „bestială”. Dar povestea ne convinge că anxietățile lor sunt neîntemeiate. Ceea ce părea că va fi o experiență bestială se transformă într-una de iubire și de profund umanism.

Punând *Barbă Albastră* în raport cu *Frumoasa și Bestia*, am putea spune că prima prezintă acele aspecte primitive, agresive și egoist distructive ale sexualității care trebuie depășite dacă vrem ca dragostea să înflorească; în timp ce a doua poveste descrie în ce constă dragostea adevărată. Comportamentul lui Barbă Albastră e în concordanță cu înfățișarea amenințătoare; Bestia, în ciuda aparenței, e o persoană frumoasă, asemeni Frumoasei. Această poveste, contrar temerilor posibile ale copilului, îl asigură pe ascultător că, deși femeile și bărbații arată foarte diferit, sunt perfecți unul pentru celălalt atunci când sunt partenerii potriviți în privința personalității lor și sunt uniți de dragostea ce și-o poartă. În timp ce *Barbă Albastră* confirmă cele mai groaznice temeri despre sex, *Frumoasa și Bestia* îi oferă copilului încrederea necesară pentru a-și da seama că temerile lui nu sunt decât creațiile angoasante ale fanteziilor sexuale; iar dacă la început actul sexual poate apărea ca animalic, în realitate iubirea între un bărbat și o femeie este cea mai mulțumitoare dintre toate emoțiile și singura care asigură fericirea durabilă.

În diverse locuri din această carte am menționat că basmele îl ajută pe copil să înțeleagă natura dificultăților lui oedipiene și îi oferă speranța că le va putea stăpâni. *Cenușăreasa* constituie o afirmare supremă a naturii devastatoare a geloziei oedipiene nerezolvate și distructive, exprimate de un părinte față de copil. Nici un alt basm, dintre cele foarte cunoscute, nu arată atât de evident precum *Frumoasa și Bestia* faptul că atașamentul oedipian față de părinte este natural, de dorit și că are cele mai pozitive consecințe pentru toată

lumea dacă pe parcursul procesului de maturizare acest sentiment se metamorfozează, în timp ce se detașază de părinte și se concentrează asupra iubitului. Atașamentele oedipiene, departe de a fi sursa celor mai mari dificultăți emoționale ale noastre (ceea ce pot fi dacă nu suferă o evoluție corespunzătoare în timpul creșterii), reprezintă solul pe care va crește fericirea durabilă, dacă ne angajăm într-o evoluție și o rezolvare sănătoasă a unor astfel de sentimente.

Această poveste sugerează atașamentul oedipian al Frumoasei față de tată, nu numai pentru că ea îi cere să-i aducă un trandafir, dar și pentru că ni se relatează în detaliu cum surorile ei se distrau la petreceri și aveau iubiți în timp ce Frumoasa rămânea acasă și le spunea celor care o curtau că e prea tânără să se mărite, că dorește „să mai stea cu tatăl ei câțiva ani”. De vreme ce Frumoasa i se alătură Bestiei doar din dragoste față de tată, ea intenționează să aibă o relație asexuală cu Bestia.

Palatul Bestiei, în care toate dorințele Frumoasei se împlinesc instantaneu, motiv discutat deja în *Cupidon și Psyche*, este o fantasmă narcisică tipică celor în care se avântă copiii. E greu de găsit un copil care să nu fi dorit niciodată să ducă o viață în care să nu i se ceară nimic și toate dorințele să-i fie satisfăcute îndată ce le exprimă. Basmul ne spune că o astfel de viață, departe de a fi satisfăcătoare, devine curând găunoasă și plictisitoare – într-atât încât Frumoasa ajunge nerăbdătoare să fie vizitată seară de seară de către Bestie, vizite pe care la început le ura.

Dacă nu s-ar întâmpla nimic care să întrerupă un vis narcisic ca acesta, n-am avea o poveste; narcisismul, ne învață basmul, în ciuda aparentei atractivități, nu reprezintă o viață a satisfacțiilor, ci lipsa de viață. Frumoasa se înviorază atunci când află că tatăl are nevoie de ea. În unele versiuni el se îmbolnăvește grav; în altele suspină după ea, iar în

altele este în mare primejdie. Această înștiințare spulberă non existența narcisică a Frumoasei; ea începe să acționeze și apoi – asemeni poveștii – revine la viață.

Aruncată în mijlocul conflictului dintre iubirea de tată și nevoile Bestiei, Frumoasa părăsește fiara pentru a se alătura tatălui. Dar atunci realizează cât de mult iubește Bestia – un simbol al desprinderii din legătura cu tatăl și al transferului dragostei asupra Bestiei. Numai după ce Frumoasa decide să plece din casa tatălui pentru a se întoarce la Bestie – adică după ce a rezolvat problema legăturilor oedipiene cu tatăl – actul sexual, care îi repugna înainte, devine o bucurie.

Asta prefigurează cu secole concepția freudiană că sexul este perceput de copil ca dezgustător numai atâta vreme cât dorințele lui sexuale sunt legate de părinte, pentru că numai printr-o asemenea atitudine negativă față de sex e posibil ca incestul să rămână tabu și familia umană în siguranță. Dar, odată detașate de părinte și direcționate către un partener de o vârstă mai potrivită, într-o relație și evoluție normale, dorințele sexuale nu mai apar ca bestiale – dimpotrivă, sunt trăite ca frumoase.

Ilustrând aspectele pozitive ale atașamentului oedipian al unui copil, arătând în același timp ceea ce trebuie să se întâmple cu acest sentiment pe măsură ce copilul crește, *Frumoasa și Bestia* merită din plin aprecierea pe care Iona și Peter Opie i-o arată în prezentarea din *Basmele clasice*. Ei îl califică drept „cel mai simbolic dintre basme, după *Cenușăreasa*, și cel mai satisfăcător”.

Frumoasa și Bestia începe prin a ilustra concepția imatură conform căreia omul are o existență duală, ca animal și ca spirit (simbolizat de Frumoasă). În procesul de maturizare, aceste aspecte ale umanității noastre, izolate artificial, trebuie unificate; numai așa putem să ne realizăm integral ca ființe umane. În *Frumoasa și Bestia* nu există secrete sexuale

care trebuie să rămâne nepătrunse, dar a căror cunoaștere necesită un drum lung și anevoios de auto-descoperire înainte să se ajungă la un final fericit. Într-adevăr, nu există secrete ascunse și e foarte de dorit ca natura adevărată a Bestiei să fie revelată. Descoperirea naturii reale a Bestiei, adică a persoanei gentile și iubitoare, conduce direct la finalul fericit. Esența poveștii nu o constituie nașterea dragostei pentru Bestie în sufletul Frumoasei, nici măcar transferul dragostei pentru tată asupra Bestiei, ci evoluția Frumoasei în cadrul acestui proces. De la credința că va trebui să aleagă între dragostea pentru tată și cea pentru Bestie, Frumoasa ajunge să facă fericita descoperire că a vedea aceste două iubiri în opoziție constituie o atitudine imatură. Transferând dragostea oedipiană originară pentru tată asupra viitorului soț, Frumoasa manifestă față de tată cea mai benefică formă de afecțiune. Aceasta îi redă sănătatea șubrezită și îi asigură o viață fericită alături de fiica iubită. În același timp, îi redă Bestiei înfățișarea omenească, astfel devenind posibilă o viață de fericire matrimonială împreună cu Frumoasa.

Căsătoria Frumoasei cu fosta Bestie devine o expresie simbolică a vindecării schismei dintre animal și aspectele spirituale umane – o separare descrisă ca o boală din moment ce, atunci când sunt separați de Frumoasă, întâi tatăl, apoi Bestia sunt gata să moară. În aceeași măsură, acesta este și punctul final al unei evoluții de la sexualitatea egocentrică, imatură (falică-agresiv-distructivă) la una care își găsește împlinirea într-o relație umană de profundă devoțiune: Bestia e pe cale să moară din pricina separării de Frumoasă, care reprezintă și femeia iubită, și sufletul nostru, Psyche. E un progres de la sexualitatea primitivă egocentric-agresivă la cea care își găsește împlinirea ca parte componentă a unei relații de iubire în care se angajează liber consimțită. De aceea, Bestia acceptă ca Frumoasa să-i ia locul tatălui numai după

ce se asigură că o face voluntar, apoi o cere în repetate rânduri de soție, dar acceptă refuzul ei fără s-o învinovățească, fără să încerce să se apropie de ea înainte ca Frumoasa să-și declare dragostea spontan.

Traducând limbajul poetic al basmului în cel prozaic al psihanalizei, căsătoria dintre Frumoasă și Bestie semnifică umanizarea și socializarea sinelui de către supraeu. Este cum nu se poate mai potrivit că în *Cupidon și Psyche* rodul uniunii lor se numește Plăcere sau Bucurie, eul care ne procură satisfacția necesară pentru o viață bună. Basmul, spre deosebire de mit, nu trebuie să exprime explicit beneficiile uniunii celor doi protagoniști. Face apel la o imagine mult mai impresionantă: o lume în care cei buni trăiesc în fericire, iar cei răi – surorile – nu sunt lipsiți de speranța izbăvirii.

Fiecare basm este o oglindă fermecată care reflectă unele aspecte ale vieții noastre interioare și ale pașilor necesari evoluției de la imaturitate la maturitate. Pentru cei care se lasă inundați de ceea ce basmul are de comunicat, acesta devine o oază adâncă în care, la început, pare să se reflecte doar propria noastră imagine; dar dincolo de suprafață descoperim curând frământările lăuntrice ale sufletului nostru – profunzimea lui și modalitățile de împăcare cu noi înșine și cu lumea, răsplata luptelor noastre.

Selectarea poveștilor pentru a fi analizate aici a fost arbitrară, deși impusă într-o anumită măsură de popularitatea lor. Cum fiecare poveste reflectă un segment al evoluției umane interioare, a doua parte a acestei cărți s-a referit la început la poveștile în care copilul se zbate să-și obțină independența: fără tragere de inimă și numai atunci când e forțat de părinți să facă așa împotriva voinței lui, ca în *Hänsel și Gretel*, sau mult mai spontan, ca în *Jack și vrejul de fasole*. Scufița Roșie, din burta lupului, și Frumoasa din pădurea

adormită, care s-a jucat cu fusul în castelul tatălui, s-au expus prematur unor experiențe pentru care nu erau coapte; ele învață să aștepte până se vor fi maturizat și vor fi învățat cum să obțină acest lucru. În *Albă-ca-Zăpada* și *Cenușăreasa* copilul poate deveni el însuși numai dacă părintele e învins. Dacă această carte s-ar fi terminat cu oricare din aceste povești, s-ar fi putut crede că nu există o rezolvare fericită a conflictului dintre generații care, așa cum o demonstrează aceste basme, este la fel de vechi ca omul. Dar ele ne mai spun că, acolo unde există acest conflict, el este cauzat doar de egoismul părintelui și de lipsa sensibilității față de necesitățile legitime ale copilului. Eu însumi părinte, am preferat să închei cu un basm care ne spune că dragostea părintelui pentru copil este la fel de veche ca aceea a copilului pentru părinte. Din această afecțiune tandră crește un alt gen de dragoste, care, când copilul s-a maturizat, îl leagă de ființa pe care o iubește. Oricare ar fi realitatea, copilul care ascultă basme ajunge să-și imagineze și să creadă că, din dragoste pentru el, părintele e în stare să-și riște viața pentru a-i aduce cadoul pe care-l râvnește cel mai mult. La rândul lui, copilul crede că merită această devoțiune pentru că și el ar fi în stare să-și sacrifice viața din dragoste pentru părinte. Astfel, copilul va crește în așa fel încât va încerca să aducă pacea și fericirea chiar și celor care sunt atât de grav năpăstuiți încât par niște bestii. Procedând așa, o persoană își va câștiga fericirea pentru ea și partenerul de viață și, totodată, pentru părinți. Va fi împăcată și cu ea însăși, și cu lumea.

Acesta este unul dintre nenumăratele adevăruri revelate de basme și care ne pot ghida în viață; e un adevăr la fel de valid astăzi ca odată ca niciodată.

NOTE

¹ Pentru observațiile lui Dickens privitoare la *Scufița Roșie* și opiniile lui despre basme, vezi Angus Wilson, *The World of Charles Dickens* (London: Seeker and Warburg, 1970), și Michael C. Kotzin, *Dickens and the Fairy Tale* (Bowling Green: Bowling Green University Press, 1972).

² Louis MacNeice, *Varieties of Parable* (New York: Cambridge University Press, 1965).

³ G.K. Chesterton, *Orthodoxy* (London: John Lane, 1909). C.S. Lewis, *The Allegory of Love* (Oxford: Oxford University Press, 1936).

⁴ *Jack the Giant Killer* și alte povești din ciclul Jack sunt tipărite de Briggs, *A Dictionary of British Folk Tales*, 4 volume (Bloomington: Indiana University Press, 1970). Poveștile populare menționate în acest volum pot fi găsite aici. O altă colecție importantă de basme englezești e cea a lui Joseph Jacobs: *English Fairy Tales* (London: David Nutt, 1890) și *More English Fairy Tales* (London: David Nutt, 1895).

⁵ „The mighty hopes that make us men” (A. Tennyson, *In Memoriam*, LXXXV).

⁶ Discuția din *Pescarul și Duhul* se bazează pe traducerea lui Burton din *O mie și una de nopți*.

Duhul din sticlă este una din poveștile culese de Frații Grimm și publicate sub titlul *Kinder- und Hausmärchen*. Această carte a fost tradusă în engleză de multe ori, însă puține traduceri sunt fidele originalului. Printre cele acceptabile sunt: *Grimm's Fairy Tales*, New York, Pantheon Books, 1944; și *The Grimm's German Folk Tales*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1960.

Toate basmele Fraților Grimm sunt analizate în legătură cu originile fiecărei povești, versiunile diferite din întreaga lume, relația lor cu alte legende și basme etc., în *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, 5 vol., Hildesheim, Olms, 1963, de Johannes Bolte și Georg Polivka.

Duhul din sticlă ilustrează faptul că atitudinea părintelui îl determină pe copil să-și imagineze cum ar fi să obțină acele puteri care îl vor face superior tatălui. Eroul poveștii a trebuit să renunțe la școală din cauza sărăciei familiei. Își oferă serviciile sârmanului tată tăietor de lemne, dar tatăl nu are încredere în abilitățile lui, spunându-i: „E o muncă prea grea pentru tine; nu ești obișnuit cu truda, n-o să faci față”. După ce au muncit toată dimineața, tatăl propune o pauză și masa de prânz. Fiul declară că preferă o plimbare în pădure, să caute niște cuiburi de păsări, la care tatăl exclamă: „Oh, copil netrebnic, de ce vrei să-ai alergii? După aceea o să fii atât de obosit că n-o să poți ridica mâna”. Astfel, tatăl își înjosește fiul a doua oară – prima oară îndoiindu-se de capacitatea lui de a munci din greu; apoi, chiar dacă fiul a demonstrat că e puternic, își arată disprețul pentru felul în care vrea să-și petreacă timpul liber. După una ca asta, ce băiat la pubertate nu s-ar lăsa pradă visării cu ochii deschiși despre cum i-ar putea demonstra tatălui că greșește, că e mai bun decât își imaginează părintele?

Basmul face ca această fantezie să se împlinească. În timp ce fiul hoinărește în căutare de cuiburi de păsări, aude o voce care spune „Dă-mi drumul!”. Atunci descoperă un duh într-o sticlă, care la început vrea să-l distrugă pentru că fusese închis vreme îndelungată. Deștept, băiatul îl închide la loc, o stratagemă asemănătoare cu cea a pescarului din *O mie și una de nopți*, eliberându-l numai după ce e recompensat cu o cârpă cu un capăt care lecuiește orice boală, iar celălalt transformă totul prin frecare în argint. Transformând lucruri în argint, băiatul asigură un trai confortabil pentru el și tată, iar fiindcă „putea lecuia orice boală, a devenit cel mai faimos doctor din lume”.

Motivul duhului din sticlă e foarte vechi, existând legende iudeo-persane conform cărora Regele Solomon obișnuia să pedepsească duhurile eretice sau neascultătoare închizându-le în casete de fier, ploști de alamă sau burdufuri de vin, apoi le arunca în mare. Faptul că *Pescarul și Duhul* derivă în parte din această tradiție își găsește confirmarea în relatarea duhului despre revolta sa împotriva lui Solomon, care l-a închis într-o sticlă pe care a aruncat-o în mare.

În *Duhul din sticlă* acest motiv antic s-a contopit cu două tradiții diferite. Una dintre ele, deși i se poate identifica originea în legende de la Solomon, este o istorisire medievală despre diavol, încarcerat în mod similar de un sfânt, apoi eliberat și obligat să-și

servească eliberatorul. A doua tradiție își are originea în povești despre o persoană istorică: Theophrastus Bombastus Paracelsus von Hohenheim, un renumit doctor elvețian din secolul al XVI-lea, ale cărui vindecări miraculoase au stimulat imaginația europenilor multe secole.

Conform acestor povești, Paracelsus aude o voce venind dintr-un brad, strigându-l pe nume. Recunoaște vocea ca fiind a diavolului, care, în formă de păianjen, e închis într-o gaură minusculă în copac. Paracelsus propune să-l elibereze, dacă diavolul îi va da doctoria care lecuiește toate bolile, plus o tinctură care preschimbă totul în aur. Diavolul e de acord, dar apoi încearcă să-l distrugă pe sfântul care-l încarcerase. Ca să prevină una ca asta, Paracelsus se îndoieste cu voce tare că ceva atât de mare ca diavolul s-ar putea transforma în ceva atât de mic ca un păianjen. Diavolul, ca să-i demonstreze că poate, se preschimbă din nou în păianjen, iar atunci e din nou închis în copac de către Paracelsus. Această poveste, la rândul ei, poate fi regăsită într-una mai veche despre un vrăjitor numit Virgilius (Bolte și Polivka, *op. cit.*).

⁷ Cele mai comprehensive enumerări de motive de basm, inclusiv cel al duhului din sticlă, sunt cele prezentate de Antti A. Aarne, *The Types of the Folktale* (Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, 1961), și Stith Thompson, *Motif Index of Folk Literature*, 6 volume (Bloomington: Indiana University Press, 1955).

În indexul lui Thompson, motivul duhului păcălit să se întoarcă în sticlă e marcat D1240, D2177.1, R181, K717 și K722. Ar fi anost să enumerăm toate motivele de basm menționate în acest volum, ținând cont că distribuirea unui motiv sau altul poate fi ușor depistată în aceste cărți de referință.

⁸ Analiza mitului lui Hercule și a altor mituri grecești este conformă relatării lor de către Gustav Schwab, *Gods and Heroes: Myths and Epics of Ancient Greece* (New York: Pantheon Books, 1946).

⁹ Mircea Eliade, *Birth and Rebirth* (New York: Harper and Brothers, 1958); *Myth and Reality* (New York: Harper & Row, 1963). Vezi, de asemenea, Paul Saintyves, *Les Contes de Perrault et les récits parallèles* (Paris, 1923), și Jan de Vries, *Betrachtungen zum Märchen, besonders in seinem Verhältnis zu Heldensage und Mythos* (Helsinki: Folklore Fellows Communications No. 150, 1954).

¹⁰ O colecție de articole analizând basmele pe baza profunzimii psihologice, care are meritul de a reprezenta adecvat diferite școli de gândire, poate fi găsită în *Märchenforschung und Tiefenpsychologie* de Wilhelm Laiblin (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969). Mai conține și o bibliografie foarte rezonabilă.

¹¹ Încă nu există o dezbatere sistematică despre basme din punct de vedere psihanalitic. Freud a publicat două articole scurte în 1913 pe această temă: „Apariția în vise a unor elemente din basme” și „Motivul celor trei case”. *Scufița Roșie și Lupul și cei șapte iezi* de Frații Grimm joacă un rol important în celebra „Istorie a nevrozei infantile” a lui Freud, care a devenit cunoscută ca „Omul cu lupi”. Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works* (London: Hogarth Press, 1953 ff.), volumele 12, 17.

Multe scrieri psihanalitice fac referire la basme, mult prea numeroase pentru a fi enumerate aici, dar aproape întotdeauna numai în treacăt, ca în Anna Freud, *The Ego and the Mechanisms of Defense* (New York: International Universities Press, 1946). Dintre multele articole care au analizat mai specific basmele din punct de vedere freudian, pot fi menționate: Otto Rank, *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung* (Viena: Deuticke, 1919); Alfred Winterstein, „Die Pubertätsriten der Mädchen und ihre Spuren im Märchen”, *Imago*, vol. 14 (1928).

În plus, foarte puține basme au fost discutate psihanalitic – spre exemplu, Steff Bornstein, „The Sleeping Beauty”, *Imago*, vol. 19 (1933); J. F. Grant Duff, „Snow White”, *ibid.*, vol. 20 (1934); Lilla Veszy-Wagner, „Little Red Riding Hood on the Couch”, *The Psychoanalytic Forum*, vol. 1 (1966); Beryl Sandford, „Cinderella”, *ibid.*, vol. 2 (1967). Erich Fromm, *The Forgotten Language* (New York: Rinehart, 1951), face unele referiri la basme, în special la *Scufița Roșie*.

¹² Basmele sunt tratate mult mai comprehensiv în scrierile lui Jung și ale psihanalistilor jungieni. Din nefericire, o mică parte a acestei vaste literaturi a fost tradusă în engleză. Tipică pentru abordarea jungiană a basmelor este Marie Louise von Franz, *Interpretation of Fairy Tales* (New York: Spring Publications, 1970).

Probabil cel mai bun exemplu al analizei unui basm faimos din punct de vedere jungian este cel al lui Erich Neumann, *Amor and Psyche* (New York: Pantheon, 1956).

Cea mai completă analiză a basmelor din perspectivă jungiană poate fi găsită în cele trei volume de Hedwig von Beit, *Symbolik des Märchens* (Bern: A. Francke, 1952-1957).

O poziție intermediară e reprezentată de Julius E. Heuscher, *A Psychiatric Study of Fairy Tales* (Springfield: Charles Thomas, 1963).

¹³ Pentru versiuni diferite ale *Celor trei purceluși*, vezi Briggs, *op. cit.* Analiza acestei povești se bazează pe cea mai timpurie variantă publicată de J. O. Halliwell, *Nursery Rhymes and Nursery Tales* (Londra, cca. 1843).

Numai în unele versiuni mai recente ale poveștii cei doi purceluși supraviețuiesc, ceea ce răpește mult din impactul ei. În unele variante purcelușii au nume, afectând abilitatea copilului de a-i vedea ca reprezentări ale celor trei stadii de evoluție. Pe de altă parte, câteva variante declară că din cauza căutării plăcerii n-au reușit cei mici să construiască o casă mai solidă, deci mai sigură, de vreme ce mezinul o construiește din noroi pentru că e atât de plăcut să te bălăcești în el, iar mijlociul se folosește de varză pentru a-și construi sălașul pentru că îi place s-o mănânce.

¹⁴ Pasajul care menționează gândirea animistă este din articolul „Animism” de Ruth Benedict, în *Encyclopedia of the Social Sciences* (New York: Macmillan, 1948).

¹⁵ Pentru diversele stadii de gândire animistă ale copilului și efectul ei dominator exercitat până la vârsta de doisprezece ani, vezi Jean Piaget, *The Child's Concept of the World* (New York: Harcourt, Brace, 1929).

¹⁶ *La răsărit de soare și la apus de lună* este un basm norvegian. Traducerea poate fi găsită în Andrew Lang, *The Blue Fairy Book* (Londra: Longmans, Green, c. 1889).

¹⁷ *Frumoasa și Bestia* este o poveste străveche, existând în numeroase versiuni. Printre cele mai cunoscute este cea de Madame Leprince de Beaumont, de găsit în Iona și Peter Opie, *The Classic Fairy Tales* (Londra: Oxford University Press, 1974). *Regele broască* este una dintre poveștile Fraților Grimm.

¹⁸ Un rezumat al teoriilor lui Piaget poate fi găsit în J. H. Flavell, *The Developmental Psychology of Jean Piaget* (Princeton: Van Nostrand, 1963).

¹⁹ Pentru o analiză a zeiței Nut, vezi Erich Neumann, *The Great Mother* (Princeton: Princeton University Press, 1955). „Își acoperă creaturile de pe pământ cu bolta cerească, așa cum o cloșcă își adăpostește puii”. Modul în care a fost zugrăvită poate fi văzut pe capacul unui sarcofag egiptean, Uresh-Nofer (a XXX-a dinastie) la Metropolitan Museum in New York.

²⁰ Michael Polanyi, *Personal Knowledge* (Chicago: University of Chicago Press, 1958).

²¹ Sigmund Freud, „From the History of an Infantile Neurosis”, *op. cit.*

²² Deși nu știu de existența unor studii care să demonstreze cât de mult pot ilustrațiile să distragă atenția copiilor de la basme, acest lucru este amplu demonstrat pentru alte materiale de lectură. Vezi, spre exemplu, S. J. Samuels, „Attention Process in Reading: The Effect of Pictures on the Acquisition of Reading Responses”, *Journal of Educational Psychology*, vol. 58 (1967); și trecerea în revistă a multor alte studii cu acest subiect: „Effects of Pictures on Learning to Read, Comprehension, and Attitude”, *Review of Educational Research*, vol. 40 (1970).

²³ J. R. R. Tolkien, *Tree and Leaf* (Boston: Houghton Mifflin, 1965).

²⁴ Există o vastă literatură privitoare la consecințele privării de vise – de exemplu, Charles Fisher, „Psychoanalytic Implications of Recent Research on Sleep and Dreaming”, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, vol. 13 (1965); și Louis J. West, Herbert H. Janszen, Boyd K. Lester și Floyd S. Cornelison, Jr., „The Psychosis of Sleep Deprivation”, *Annals of the New York Academy of Science*, vol. 96 (1962).

²⁵ Chesterton, *op. cit.*

²⁶ Sigmund Freud, „The Family Romance of the Neurotic”, *op. cit.*, vol. 10.

²⁷ *Cele trei dorințe* a fost la origine o poveste scoțiană, semnalată de Briggs, *op. cit.* După cum s-a spus, cu variațiile cuvenite, acest motiv e întâlnit în întreaga lume. Spre exemplu, într-o poveste indiană unei familii i se făgăduiesc trei dorințe. Soția dorește frumusețe deosebită și folosește prima dorință ca să o obțină, după care fuge în lume cu un prinț. Soțul furios dorește s-o vadă preschimbată într-un porc; fiul e nevoit să folosească ultima dorință pentru a transforma la loc.

²⁸ Aceași secvență de evenimente poate fi văzută ca expresia simbolică a faptului că, așa cum scade pericolul de a ceda presiunilor sinelui – reducerea ferocității animalice reprezentată de tigrul și lupul în blândețea simbolizată de căprioară –, tot astfel și vocile de avertizare ale eului și supraeului pierd o parte din puterea de a controla sinele. Dar, din moment ce în basm fratele îi spune surorii despre hotărârea lui de a bea din al treilea izvor: „Trebuie să beau, orice-ai spune; mi-e mult prea sete”, interpretarea dată în text pare mai apropiată de sensul profund al poveștii.

²⁹ Analiza despre *Sindbad marinarul și Sindbad hamalul* se bazează pe traducerea lui Burton, *The Arabian Nights' Entertainments*.

³⁰ Pentru istoria celor *O mie și una de nopți* și mai ales pentru semnificația numărului 1001, vezi Von der Leyen, *Die Welt des Märchens*, 2 volume (Düsseldorf: Eugen Diederich, 1953).

³¹ Pentru povestea care constituie cadrul în care sunt așezate cele 1001 de povești, vezi Emmanuel Cosquin, „Le prologue-cadre des Mille et une nuits” în volumul său *Études folkloriques* (Paris: Champion, 1922).

³² Pentru povestea egipteană antică, vezi Emanuel de Rougé, „Notice sur un manuscrit égyptien”, *Revue archéologique*, vol. 8 (1852); W. F. Petrie, *Egyptian Tales*, vol. 2 (1895); și Bolte și Polivka, *op. cit.*

³³ Diversele versiuni ale poveștii *Cei doi frați* sunt analizate de Kurt Ranke, „Die zwei Brüder”, *Folk Lore Fellow Communications*, vol. 114 (1934).

³⁴ Este destul de neobișnuit pentru un basm să fie atât de precis în privința numelor de locuri. Cei care au studiat această problemă au ajuns la concluzia că, atunci când este menționat numele unui loc, povestea trebuie să fie într-un fel legată de un eveniment care a avut loc efectiv. Spre exemplu, e posibil ca un grup de copii să fi fost răpit în orașul Hameln, ceea ce a dus la povestea Fluierașului, care ne istorisește dispariția copiilor din acest oraș. Este o poveste moralizatoare, departe de basm, din moment ce îi lipsesc rezolvarea și un happy-end. Dar o astfel de poveste cu referințe istorice există numai într-o singură formă.

Larga răspândire a motivului „celor trei graiuri” și numeroasele versiuni sunt o dovadă împotriva existenței unui nucleu istoric al acestei povești. Pe de altă parte, pare logic ca o poveste care începe în Elveția să accentueze importanța învățării a trei graiuri diferite și nevoii de integrare a lor într-o unitate superioară, din

moment ce patru grupuri lingvistice alcătuiesc populația elvețiană: germana, franceza, italiana și retoromana. Cum una dintre aceste limbi – cel mai probabil germana – era limba maternă a eroului, e logic ca el să fie trimis în trei locuri diferite unde să învețe celelalte limbi. Ceea ce ascultătorul elvețian al poveștii ar putea înțelege clar drept necesitatea ca oamenii să vorbească limbi diferite pentru a forma o unitate superioară – Elveția – trimite mai subtil la necesitatea unei integrări interioare a tendințelor diferite proprii unei persoane.

³⁵ În legătură cu obiceiul de a sufla o pană în aer pentru a decide încotro să mergi, vezi Bolte și Polivka, *op. cit.*, vol. 2.

³⁶ Tolkien, *op. cit.*

³⁷ Vezi, de exemplu, povestea lui Joey în Bruno Bettelheim, *The Empty Fortress* de (New York: Free Press, 1967).

³⁸ Jean Piaget, *The Origins of Intelligence in Children* (New York: International Universities Press, 1952) și *The Construction of Reality in the Child* (New York: Basic Books, 1954).

³⁹ Watty Piper, *The Little Engine That Could* (Eau Claire, Wisconsin: E. M. Hale, 1954).

⁴⁰ Poemul „Disobedience” de A. A. Milne, în *When We Were Very Young* (New York: E. P. Dutton, 1924).

⁴¹ Numele de cal Falada sugerează o origine antică a povestirii. Este derivat din numele calului lui Roland, din *Chanson de Roland*, numit Valantin, Valantis, Valatin etc.

Și mai vechi este motivul calului vorbitor. Tacitus relatează că germanii își socoteau caii capabili să prezică viitorul și îi foloseau ca oracole. Națiunile scandinave aveau idei similar despre cai.

⁴² Pentru *Roswal și Lillian*, vezi Briggs, *op. cit.*

Motivul unei mirese adevărate înlocuite de o uzurpatoare malefică, demascată și pedepsită în final, dar nu înainte ca mireasa adevărată să fie supusă unor încercări severe care îi testează caracterul, este întâlnit în toată lumea. (Vezi P. Arfert, *Das Motiv von der unterschobenen Braut in der internationalen Erzählliteratur* [Rostock: Dizertație, 1897].) Detaliile variază atât în aceeași cultură cât și de la o țară la alta, ceea ce e valabil pentru basme în general, din moment ce în motivul fundamental sunt introduse obiceiuri și cutume locale.

⁴³ Câteva rânduri din același ciclu demonstrează încă o dată impactul formativ al basmelor asupra poezilor. Heine, amintindu-și basmele, scrie:

„Poveștile bătrânei dădace, cât de dulce sună,
Cât de dragi sunt gândurile pe care le inspiră!”
și:
„Când îmi amintesc acel cântec, amintirea,
Bătrânei mele dădace nu pier.
Văd încă odată fața ei oacheșă,
Cu toate ridurile și cutele ei.
În districtul Münster se născuse,
Și știa, în toată frumusețea lor,
Multe cânturi populare și povești încântătoare,
Și nenumărate, sălbătice snoave cu stafii.

The Poems of Heine (London: G. Bell and Sons, 1916).

⁴⁴ Pentru aceste versiuni diferite ale *Shujnicei la găște* și pentru informații adiționale despre toate poveștile Fraților Grimm, vezi Bolte și Polivka, *op. cit.*

⁴⁵ Tolkien, *op. cit.*

⁴⁶ Mary J. Collier și Eugene L. Gaier, „Adult Reactions to Preferred Childhood Stories”, *Child Development*, vol. 29 (1958).

⁴⁷ Chesterton, *op. cit.*

Maurice Maeterlinck, *The Blue Bird* (New York: Dodd, Mead, 1911).

⁴⁸ Pentru basmul turc, în special povestea lui Iskender, vezi August Nitschke, *Die Bedrohung* (Stuttgart: Ernst Klett, 1972). Cartea analizează alte aspecte ale basmelor, în mod special modul în care amenințarea face parte din lupta pentru autorealizare și pentru libertate; și rolul prietenului săritor.

⁴⁹ „Vom Vater hab' ich die Statur,
Des Lebens ernstes Führen,
Vom Mütterchen die Frohnatur
Und Lust zu fabulieren.”
Goethe, *Zahme Xenien*, VI.

⁵⁰ Maniera în care mama lui Goethe îi spunea fiului basme este descrisă de Bettina von Arnim în *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde* (Jena: Diederichs, 1906).

⁵¹ „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen” – Goethe, *Faust*.

⁵² Charles Perrault, *Histoires ou Contes du temps passé, avec des Moralitez* (Paris, 1697). Prima traducere engleză tipărită a fost a lui Robert Samber, *Histories or Tales of Past Times* (Londra, 1729). Cele mai cunoscute dintre aceste povești au fost republicate de Iona și Peter Opie, *op. cit.* Mai pot fi găsite în cărțile de basme ale lui Andrew Lang – „Little Red Riding Hood” este inclusă în *The Blue Fairy Book*, *op. cit.*

⁵³ Există o literatură bogată privitoare la basmele lui Perrault. Cea mai utilă contribuție – comparabilă cu ce au făcut Bolte și Polivka pentru poveștile Fraților Grimm – este cea a lui Marc Soriano, *Les Contes de Perrault* (Paris: Gallimard, 1968).

Andrew Lang, în *Perrault's Popular Tales* (Oxford: Clarendon Press, 1888), scrie: „Dacă *Scufița Roșie* s-ar termina în toate variantele unde se termină la Perrault, am putea s-o uităm, cu observația că *mașinăria* povestirii e derivată din «vremurile când fiarele vorbeau» sau se credea că sunt capabile să vorbească. Însă e bine cunoscut faptul că în varianta germană, *Scufița Roșie* (Frații Grimm, 26), povestea nu se sfârșește cu triumful lupului. Scufița Roșie și bunica sunt readuse la viață, «iar lupul a murit». Este posibil ca fie acesta să fi fost finalul original, omis de Perrault pentru că părea imposibil pentru copiii din vremea lui Ludovic al XIV-lea, fie copiii să fi insistat ca povestea «să se termine cu bine». În ambele cazuri, acea *Märchen* germană conservă unul dintre cele mai larg răspândite incidente mitice din lume – reparația unor oameni vii din monstrul care i-a devorat”.

⁵⁴ Două dintre aceste versiuni ale *Scufiței Roșii* sunt publicate în *Melusine*, vol. 3 (1886-1887) și vol. 6 (1892-1893).

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Djuna Barnes, *Nightwood* (New York: New Directions, 1937). T.S. Eliot, „Introduction”, în *Nightwood*, *ibid.*

⁵⁷ *Fairy Tales Told Again*, cu ilustrații de Gustave Doré (Londra: Cassel, Petter and Galpin, 1872). Ilustrația e retipărită în Opie și Opie, *op. cit.*

⁵⁸ Pentru versiuni alternative ale *Scufiței Roșii*, vezi Bolte și Polivka, *op. cit.*

⁵⁹ Gertrude Crampton, *Tootle the Engine* (New York: Simon and Schuster, 1946), colecția Little Golden Book.

⁶⁰ Pentru diversele povești cu Jack, inclusive versiunile diferite la *Jack și vrejul de fasole*, vezi Briggs, *op. cit.*

⁶¹ Pentru diferitele mituri ce alcătuiesc ciclul care începe cu Tantal, se concentrează asupra lui Oedip și se încheie cu *Cei șapte împotriva Tebei* și moartea Antigonei, vezi Schwab, *op. cit.*

⁶² Pentru diferitele versiuni ale *Albei-ca-Zăpada*, vezi Bolte și Polivka, *op. cit.*

⁶³ Analiza *Albei-ca-Zăpada* se bazează pe varianta Fraților Grimm.

⁶⁴ *Tânără sclavă* este a opta poveste din a doua zi a *Pentameronului* lui Basile, publicat prima oară în 1636 (*The Pentamerone of Giambattista Basile* [Londra: John Lane the Bodley Head, 1932]).

⁶⁵ Pentru o analiză privitoare la faptul că deseori numărul trei reprezintă actul sexual în inconștient, vezi pp. 325 și urm.

⁶⁶ Piticii și semnificația lor în folclor sunt discutați în articolul „Zwerge und Riesen” și în multe altele din Hans Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (Berlin: de Gruyter, 1927-19442). Volumul mai conține și articole interesante despre basme și motivele din basme.

⁶⁷ Anne Sexton, *Transformations* (Boston: Houghton Mifflin, 1971).

⁶⁸ Pentru prima versiune publicată a poveștii *Cei trei urși*, vezi Briggs, *op. cit.*

⁶⁹ Erik H. Erikson, *Identity, Youth and Crisis* (New York: W.W. Norton, 1968).

⁷⁰ Pentru *La Belle au bois dormant*, vezi Perrault, *op. cit.* Traduceri în engleză, sub titlul *The Sleeping Beauty*, se găsesc în Lang, *The Blue Fairy Book*, și Opie și Opie, *op. cit.* Pentru povestea Fraților Grimm *Dornröschen*, vezi Frații Grimm, *op. cit.*

⁷¹ Basile, *op. cit.* *Soarele, Luna și Talia* este a cincea poveste din a cincea zi a *Pentameronului*.

⁷² Pentru povești precursore ale *Frumoasei din pădurea adormită*, vezi Bolte și Polivka, *op. cit.*, și Soriano, *op. cit.*

⁷³ Despre faptul că *Cenușăreasa* este cel mai cunoscut basm, vezi Funk and Wagnalls *Dictionary of Folklore* (New York: Funk and Wagnalls, 1950). De asemenea, Opie și Opie, *op. cit.*

Despre faptul că este cel mai iubit basm, vezi Collier și Gaier, *op. cit.*

⁷⁴ Pentru cea mai timpurie versiune chineză de genul *Cenușăresei*, vezi Arthur Waley, „Chinese Cinderella Story”, *Folk-Lore*, vol. 58 (1947).

⁷⁵ Pentru istoria încălțăminte, inclusive sandale și conduri, vezi R. T. Wilcox, *The Mode of Footwear* (New York, 1948).

Pentru o analiză mai detaliată, inclusiv despre edictul lui Diocletian, vezi E. Jaefert, *Skomod och skotillverkning fran medeltiden vara dagar* (Stockholm, 1938).

⁷⁶ Pentru originea și sensul lui *Aschenbrödel* și pentru multe alte detalii ale poveștii, vezi Bolte și Polivka, *op. cit.*, și Anna B. Rooth, *The Cinderella Cycle* (Lund: Gleerup, 1951).

⁷⁷ Barnes, *op. cit.*

⁷⁸ B. Rubenstein, „The Meaning of the Cinderella Story in the Development of a Little Girl”, *American Imago*, vol. 12 (1955).

⁷⁹ *La Gatta Cenerentola* este a șasea poveste din prima zi, în Basile, *Pentamerone*, *op. cit.*

⁸⁰ Ideea de a lăsa capacul unui cufăr să cadă pe gâtul unei persoane pentru a o ucide este una extrem de rară, deși apare într-o poveste a Fraților Grimm, *Jenupărul*, în care o mamă vitregă rea își ucide astfel fiul vitreg. Probabil are o origine istorică. Grigorie (Sf. Grigorie) din Tours, în *a sa Istorie a francilor* (*History of the Franks*, New York: Columbia University Press, 1916), relatează cum regina Fredegund (care a murit în 597) a încercat să-și ucidă propria fiică, Rigundis, în acest mod, dar aceasta a fost salvată de servitorii care au sărit s-o ajute. Motivul pentru care regina a încercat să-și ucidă fiica a fost că Rigundis afirmase că ar trebui să fie în locul mamei pentru că este mai „bună” – adică născută ca fiică de rege, în timp ce mama începuse în viață ca slujnică. Astfel, aroganța oedipiană a fiicei – „Sunt mai potrivită decât mama pentru poziția ei” – generează răzbunarea oedipiană a mamei, de a-și elimina fiica doritoare s-o înlocuiască.

⁸¹ „La mala matrè”, în A. de Nino, *Usi e costumi abruzzesi*, vol. 3: *Fiabe* (Florența, 1883-1887).

⁸² Mai multe povești în centrul cărora se află motivul *Cenușăresei* sunt analizate în Marian R. Cox, *Cinderella: Three Hundred and Forty-five Variants* (Londra: David Nutt, 1893).

⁸³ Acest lucru poate fi ilustrat printr-o faimoasă eroare produsă la începuturile psihanalizei. Freud, bazându-se pe ce îi spusese ră paciențele în timp ce erau analizate – vise, asocieri libere, amintiri –, a conchis că toate fuseseră seduse în copilărie de tații lor, că aceasta era cauza nevrozei. Numai atunci când paciențele a căror poveste de viață îi era bine cunoscută au avut aceleași amintiri – adică știa sigur că nu avusese loc nici o seducere în aceste cazuri – Freud și-a dat seama că

seducția paternă nu poate fi atât de frecventă cum își închipuise. Atunci a realizat – și i-a fost confirmat ulterior în multe alte instanțe – că ceea ce femeile își aminteau nu era ceva ce se întâmplase, ci doar ceva ce doreau să se fi întâmplat. Ca fete, în timpul perioadei oedipiene, își doriseră ca tații să fie îndrăgostiți de ele și să le dorească de soții sau cel puțin amante. Își doriseră asta cu atâta pasiune încât își imaginau că așa fusese. Mai târziu, când și-au amintit aceste fantezii, intensitatea sentimentelor le-a convins că acele lucruri se petrecuseră cu adevărat. Nu făcuseră nimic pentru a provoca seducția paternă, asta susțineau și credeau; tații erau singurii responsabili. Pe scurt, fuseseră la fel de inocente precum Cenușăreasa.

După ce Freud a realizat că aceste amintiri de seducere nu se refereau la acte comise în realitate, ci doar la fantezii, ajutându-și în acest fel pacienții să sondeze și mai adânc în inconștientul lor, a devenit evident nu numai că o dorință fusese considerată ca împlinită, dar și că, atunci când erau mici, pacienții nu fuseseră foarte inocente. Nu numai că își doriseră să fie seduse și își imaginaseră că așa fusese, dar încercaseră să-și seducă tații în felul lor copilăresc – de exemplu, expunându-se sau cerând în diverse alte moduri iubirea tatălui (Sigmund Freud, „An Autobiographical Study”, *New Introductory Lectures to Psychoanalysis*, op. cit., vol. 20, 22).

⁸⁴ De exemplu, în „Cap o' Rushes”, Briggs, op. cit.

⁸⁵ Cenușăreasa lui Perrault e reprodusă în Opie și Opie, op. cit. Din nefericire, ca în aproape toate celelalte traduceri în engleză, versurile exprimând morala poveștii nu sunt incluse.

⁸⁶ „Rashin Coatie”, Briggs, op. cit.

⁸⁷ Stith Thompson, *Motif Index...*, op. cit., și *The Folk Tale* (New York: Dryden Press, 1946).

⁸⁸ Pentru sensul ritualic al cenușii și rolul ei în purificare și doliu, vezi articolul „Ashes”, în James Hastings, *Encyclopedia of Religion and Ethics* (New York: Scribner, 1910). Pentru semnificația și utilizările cenușii în folclor și rolul ei în basme, vezi articolul „Asche”, în Bächtold-Stäubli, op. cit.

⁸⁹ *Rashin Coatie* sau o poveste foarte asemănătoare este menționată în *Complaynt of Scotland* (1540), editată de Murray (1872).

⁹⁰ Această poveste egipteană este amintită în René Basset, *Contes populaires d'Afrique* (Paris: Guilmoto, 1903).

⁹¹ Erik H. Erikson, *Identity and the Life Cycle*, *Psychological Issues*, vol. 1 (1959) (New York: International Universities Press, 1959).

⁹² Într-o poveste islandeză de tipul Cenușăresei, mama decedată îi apare eroinei abuzate într-un vis, oferindu-i un obiect magic care o va ajuta să persevereze până când prințul îi găsește pantoful etc. Jon Arnason, *Folk Tales of Iceland* (Leipzig, 1862-1864) și *Icelandic Folktales and Legends* (Berkeley: University of California Press, 1972).

⁹³ Pentru diversele corvezi impuse Cenușăresei, vezi Rooth, op. cit.

⁹⁴ Soriano, op. cit.

⁹⁵ Această ridiculizare a poveștii Cenușăresei pe care tocmai a spus-o este accentuată de ceea ce Soriano numește „ironia amară” a celei de-a doua morale cu care Perrault încheie povestea. Acolo spune că, deși este un avantaj să posezi inteligență, curaj și alte calități pozitive, acestea nu înseamnă mare lucru („ce seront choses vaines”) dacă nu ai un naș sau o nașă care să le pună în valoare.

⁹⁶ Cox, op. cit.

⁹⁷ Bruno Bettelheim, *Symbolic Wounds* (Glencoe: The Free Press, 1954).

⁹⁸ Povestea lui Rodopis este relatată de Strabon în *Geografia* (*The Geography of Strabo*, Loeb Classical Library, Londra: Heinemann, 1932).

⁹⁹ Rooth, op. cit.

¹⁰⁰ Raymond de Loy Jameson, *Three Lectures on Chinese Folklore* (Peiping: Publications of the College of Chinese Studies, 1932).

Aigremont, „Fuss- und Schuh-Symbolik und Erotik”, *Anthropopyteia*, vol. 5 (Leipzig, 1909).

¹⁰¹ „Pășește cu grijă, căci pășești pe visele mele”, din poemul „He Wishes for the Cloths of Heaven”, în William Butler Yeats, *The Collected Poems* (New York: Macmillan, 1956).

¹⁰² Ar putea fi un motiv îndreptățit de îngrijorare, de exemplu, dacă un copil ar recunoaște conștient condurul de aur ca simbol pentru vagin, așa cum ar produce îngrijorare înțelegerea conștientă a conținutului sexual al acestui bine cunoscut cântecel pentru copii:

„Cock a doodle do!
My dame has lost her shoe;
My master's lost his fiddle stick;
And they don't know what to do!”

(„Cucu-rigul/Stăpâna și-a pierdut pantoful;/Stăpânul și-a pierdut arcușul;/Iar acum nu știu ce să facă!“)

Asta deși sensul argotic al primului cuvânt (*cock* = penis) este de-acum bine cunoscut chiar și copiilor. În cântec *pantoful* este folosit cu același înțeles simbolic ca în *Cenușăreasa*. Dacă un copil ar înțelege despre ce este vorba în cântec, atunci într-adevăr n-ar ști „ce să facă“! Ceea ce ar fi adevărat și dacă un copil ar înțelege – și nici unul n-o face – toate semnificațiile ascunse ale *Cenușăresei*, dintre care eu am încercat să explicitez doar câteva, chiar și acelea doar într-o anumită măsură.

¹⁰³ Erikson, *Identity and the Life Cycle*, op. cit.; *Identity, Youth, and Crisis*, op. cit.

¹⁰⁴ Poveștile de tipul *Cenușăresei* în care un inel, și nu un pantof duce la recunoașterea ei sunt (printre altele) *Maria Intaulata* și *Maria Intauradda*, amândouă din *Archivio per lo Studio delle Tradizioni Popolari*, vol. 2 (Palermo, 1882), și *Les Souliers*, în Auguste Dozon, *Contes albanais* (Paris, 1881).

¹⁰⁵ *Frumoasa și Bestia* este cel mai bine cunoscută în versiunea dată de Madame Leprince de Beaumont, prima oară tradusă în engleză în *The Young Misses Magazine*, 1761. Este republicată în Opie și Opie, op. cit.

¹⁰⁶ Larga răspândire a motivului mirelui-animal este analizată de Lutz Röhrich, *Märchen und Wirklichkeit* (Wiesbaden: Steiner, 1974).

¹⁰⁷ Pentru povestea kaffir, vezi *Dictionary of Folklore*, op. cit., și C.M. Teal, *Kaffir* (London: Folk Society, 1886).

¹⁰⁸ *Die Märchen der Weltliteratur, Malaiische Märchen*, Paul Hambruch, editor (Jena: Diederichs, 1922).

¹⁰⁹ Leo Frobenius, *Atlantis: Volksmärchen und Volksdichtungen aus Afrika* (Jena: Diederichs, 1921-1928), vol. 10.

¹¹⁰ Opie and Opie, op. cit.

¹¹¹ *The Well of the World's End*, în Briggs, op. cit.

¹¹² Pentru versiunea originală a *Prințului broască* pe care Frații Grimm n-au reușit s-o publice, vezi Joseph Lefftz, *Märchen der Brüder Grimm: Urfassung* (Heidelberg: C. Winter, 1927).

¹¹³ Briggs, op. cit.

¹¹⁴ Sexton, op. cit.

¹¹⁵ Pentru *Cupidon și Psyche*, vezi Erich Neumann, *Amor and Psyche*, op. cit. Pentru multiplele versiuni ale poveștii, vezi Ernst

Tegethoff, *Studien zum Märchentypus von Amor und Psyche* (Bonn: Schroeder, 1922).

O bună enumerare a basmelor cu acest motiv este prezentată într-o analiză a poveștii Fraților Grimm *Ciocârlia care cântă și dansează*, în Bolte și Polivka, op. cit.

¹¹⁶ Robert Graves, *Apuleius Madaurensis: The Transformations of Lucius* (New York: Farrar, Straus & Young, 1951).

¹¹⁷ „The Enchanted Pig“, în Andrew Lang, *The Red Fairy Book* (Londra: Longmans, Green, 1890), și „Das verwunschene Schweine“, în Mite Kremnitz, *Rumänische Märchen* (Leipzig, 1882).

¹¹⁸ „East of the Sun and West of the Moon“, în Andrew Lang, *The Blue Fairy Book*, op. cit.

¹¹⁹ Aici e posibil să recunoaștem încă o dată aluzia la pierderea himenului, sacrificarea unei mici părți din corpului femeii în timpul primei experiențe sexuale.

Oasele de pui sunt un obiect magic atât de neobișnuit și un mijloc cam ciudat de a te căța la înălțime încât par o proiecție retrospectivă a solicitării de a renunța la degetul mic sau un dispozitiv pentru a face mai convingătoare ideea folosirii lui ca ultimă treaptă de susținere. Dar, așa cum s-a menționat în analiza *Cenușăresei*, unul dintre multele înțelesuri simbolice ale ceremoniei nunții, pentru a obține un mariaj complet satisfăcător, este că femeia trebuie să renunțe la dorința de a avea propriul făt și să fie satisfăcută cu cel al soțului. Retezarea degetului mic, departe de a semnifica o auto-castrare simbolică, poate sugera la ce fantezii trebuie să renunțe o femeie pentru a fi fericită așa cum este, pentru a fi fericită cu soțul așa cum este el.

¹²⁰ „Bluebeard“, Perrault, op. cit. Prima traducere în engleză este retipărită în Opie și Opie, op. cit.

Cu mult înainte de Perrault, avem poveștile în care accesul într-o încăpere interzisă are consecințe de amploare. Acest motiv apare, de exemplu, în „Povestea celui de-al treilea saaluk“ din *O mie și una de nopți* și în *Pentameron*, unde este a șasea poveste din a șaptea zi.

¹²¹ „Mr. Fox“, în Briggs, op. cit.

¹²² Pentru „Beauty and the Beast“, vezi Opie și Opie, op. cit.

BIBLIOGRAFIE

Informațiile bibliografice despre basme și alte opere literare menționate în acest volum sunt prezentate în Note și nu sunt repetate aici.

Literatura basmelor este atât de vastă încât nimeni n-a încercat să strângă toate basmele într-o antologie. Probabil antologia cea mai satisfăcătoare și mai ușor de obținut în engleză este cea editată de Andrew Lang și publicată în douăsprezece volume intitulate: *The Blue, Brown, Crimson, Green, Grey, Lilac, Olive, Orange, Pink, Red, Violet și Yellow Fairy Book*. Publicate inițial de Longmans, Green, and Co., Londra, 1889, aceste volume au fost reeditate recent de Dover Publications, New York, 1965.

Cea mai ambițioasă inițiativă în domeniu este antologia germană *Die Märchen der Weltliteratur*. Publicarea a început în 1912 de către Diederichs, la Jena, cu Friedrich von der Leyen și Paul Zaunert ca editori. Până acum au apărut aproximativ șaptezeci de volume. Cu puține excepții, fiecare volum este dedicat basmelor dintr-o singură limbă sau cultură; în consecință, este inclusă numai o mică selecție din fiecare cultură. Ca să dăm doar un exemplu, antologia lui Leo Frobenius, *Atlantis: Volksmärchen und Volksdichtungen aus Afrika* (München: Forschungsinstitut für Kulturmorphologie, 1921-8) cuprinde douăsprezece volume, fără îndoială o selecție limitată a basmelor aceluia continent.

Literatura despre basme este aproape la fel de voluminoasă ca aceea a basmelor. Mai jos sunt înșiruite câteva cărți care pot fi de interes general și unele publicații care au fost utile în pregătirea acestui volum, fără a fi menționate în Note.

- AARNE, Antti A., *The Types of the Folktale*, Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, 1961.
- Archivio per lo Studio delle Tradizioni Popolari, 28 vol., Palermo, 1890-1912.
- ARNASON, Jon, *Icelandic Folktales and Legends*, Berkeley: University of California Press, 1972.
- BÄCHTOLD-STÄUBLI, Hans, ed., *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, 10 vol., Berlin: de Gruyter, 1927-1942.
- BASILE, Giambattista, *The Pentamerone*, 2 vol., Londra: John Lane the Bodley Head, 1932.
- BASSET, René, *Contes populaires berbères*, 2 vol. Paris: Guilmoto, 1887.
- BEDIER, Joseph, *Les Fabliaux*, Paris: Bouillou, 1893.
- BOLTE, Johannes, și POLIVKA, Georg, *Anmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm*, 5 vol., Hildesheim: Olms, 1963.
- BRIGGS, Katherine M., *A Dictionary of British Folk Tales*, 4 vol., Bloomington: Indiana University Press, 1970.
- BURTON, Richard, *The Arabian Nights' Entertainments*, 13 vol., Londra: H. S. Nichols, 1894-1897.
- COX, Marian Roalfe, *Cinderella: Three Hundred and Forty-five Variants*, Londra: The Folk-Lore Society, 1893.
- Folklore Fellows Communications*, Ed. for the Folklore Fellows, Academia Scientiarum Fennica, 1910.
- Funk and Wagnalls Dictionary of Folklore*, 2 vol., New York: Funk and Wagnalls, 1950.
- GRIMM, The Brothers, *Grimm's Fairy Tales*, New York: Pantheon Books, 1944.
- HASTINGS, James, *Encyclopedia of Religion and Ethics*, 13 vol., New York: Scribners, 1910.
- JACOBS, Joseph, *English Fairy Tales*, Londra: David Nutt, 1890.
- *More English Fairy Tales*, Londra: David Nutt, 1895.
- Journal of American Folklore*, Boston: American Folklore Society, 1888.
- LANG, Andrew, ed., *The Fairy Books*, 12 vol., New York: Longmans, Green, 1889.

- Perrault's *Popular Tales*, Oxford: Clarendon Press, 1888.
- LEFFTZ, J., *Märchen der Grimm: Urfassung*, Heidelberg, Winter, 1927.
- LEYEN, Friedrich von der, și ZAUNERT Paul, ed., *Märchen der Weltliteratur*, 70 vol., Jena: Diederichs, 1912.
- MACKENSEN, Lutz, ed., *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, 2 vol., Berlin: de Gruyter, 1930-1940.
- Melusine*, 10 vol., Paris, 1878-1901.
- OPIE, Iona și Peter, *The Classic Fairy Tales*, Londra: Oxford University Press, 1974.
- PERRAULT, Charles, *Histoires ou Contes du temps passé*, Paris, 1697.
- SAINTYVES, Paul, *Les Contes de Perrault et les récits parallèles*, Paris: E. Nourry, 1923.
- SCHWAB, Gustav, *Gods and Heroes: Myths and Epics of Ancient Greece*, New York: Pantheon Books, 1946.
- SORIANO, Marc, *Les Contes de Perrault*, Paris: Gallimard, 1968.
- STRAPAROLA, Giovanni Francesco, *The Facetious Nights of Straparola*, 4 vol. Londra: Society of Bibliophiles, 1901.
- THOMPSON, Stith, *Motif Index of Folk Literature*, 6 vol., Bloomington: Indiana University Press, 1955.
- *The Folk Tale*, New York: Dryden Press, 1946.

INTERPRETĂRI

- BAUSINGER, Hermann, „Aschenputtel: Zum Problem der Märchen-Symbolik“, *Zeitschrift für Volkskunde*, vol. 52 (1955).
- BEIT, Hedwig Von, *Symbolik des Märchens și Gegensatz und Erneuerung im Märchen*, 3 vol., Berna: Francke, 1952-1957.
- BILZ, Josephine, „Märchengeschehen und Reifungsvorgänge unter tiefenpsychologischem Gesichtspunkt“, în Bühler și Bilz, *Das Märchen und die Phantasie des Kindes*, München: Barth, 1958.
- BITTNER, Guenther, „Über die Symbolik weiblicher Reifung im Volksmärchen“, *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie*, vol. 12 (1963).

- BORNSTEIN, Steff, „Das Märchen vom Dornröschen in psychoanalytischer Darstellung“, *Imago*, vol. 19 (1933).
- BÜHLER, Charlotte, *Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Beihefte zur Zeitschrift für angewandte Psychologie*, vol. 17 (1918).
- COOK, Elizabeth, *The Ordinary and the Fabulous: An Introduction to Myths, Legends, and Fairy Tales for Teachers and Storytellers*, New York: Cambridge University Press, 1969.
- DIECKMANN, Hanns, *Märchen und Träume als Helfer des Menschen*, Stuttgart: Adolf Bonz, 1966.
- „Wert des Märchens für die seelische Entwicklung des Kindes“, *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie*, vol. 15 (1966).
- HANDSCHIN-NINCK, Marianne, „Aeltester und Jüngster im Märchen“, *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie*, vol. 5 (1956).
- JOLLES, André, *Einfache Formen*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.
- KIENLE, G., „Das Märchen in der Psychotherapie“, *Zeitschrift für Psychotherapie und medizinische Psychologie*, 1959.
- LAIBLIN, Wilhelm, „Die Symbolik der Erlösung und Wiedergeburt im deutschen Volksmärchen“, *Zentralblatt für Psychotherapie und ihre Grenzgebiete*, 1943.
- LEBER, Gabriele, „Über tiefenpsychologische Aspekte von Märchenmotiven“, *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie*, vol. 4 (1955).
- LEYEN, Friedrich Von Der, *Das Märchen*, Leipzig: Quelle und Meyer, 1925.
- LOEFFLER DELACHAUX, M., *Le Symbolisme des contes de fées*, Paris, 1949.
- LUETHI, Max, *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1962.
- *Märchen*, Stuttgart: Metzler, 1962.
- *Volksmärchen und Volkssage*, Berna: Francke, 1961.
- MALLET, Carl-Heinz, „Die zweite und dritte Nacht im Märchen Das Grusehn“, *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie*, vol. 14 (1965).

- MENDELSON, J., „Das Tiermärchen und seine Bedeutung als Ausdruck seelischer Entwicklungsstruktur“, *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie*, vol. 10 (1961).
- „Die Bedeutung des Volksmärchen für das seelische Wachstum des Kindes“, *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie*, vol. 7 (1958).
- OBENAUER, Karl Justus, *Das Märchen, Dichtung und Deutung*, Frankfurt: Klostermann, 1959.
- SANTUCCI, Luigi, *Das Kind – Sein Mythos und sein Märchen*, Hanovra: Schroedel, 1964.
- TEGETHOFF, Ernst, *Studien zum Märchentypus von Amor und Psyché*, Bonn: Schroeder, 1922.
- ZILLINGER, G. „Zur Frage der Angst und der Darstellung psychosexueller Reifungsstufen im Märchen vom Gruseln“, *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie*, vol. 12 (1963).

Cuprins

Mulțumiri	5
Introducere: Lupta pentru a da un sens vieții	6

PARTEA ÎNTÂI UN PUMN DE MAGIE

Viața intuită din interior	35
<i>Pescarul și Duhul</i> . Basmul comparat cu fabula	43
Basmul și mitul. Optimism versus pesimism	53
<i>Cei trei porcești</i> . Principiul plăcerii contra principiului realității ...	63
Nevoia de magie a copilului	68
Satisfacție indirectă vs. recunoaștere conștientă	81
Importanța externalizării. Personaje și evenimente imaginare ...	92
Transformări. Fantasma despre mama vitregă și rea	100
Ordonarea haosului	112
<i>Regina albinelor</i> . Succesul integrării	115
<i>Frățiorul și surioara</i> . Unificarea naturii noastre duale.	118
<i>Sindbad marinarul și Sindbad hamalul</i> . Fantezie versus realitate ..	126
Povestea-ramă din <i>O mie și una de nopți</i>	131
Poveștile celor doi frați.	136
<i>Cele trei grații</i> . Realizarea integrării	146
<i>Cele trei pene</i> . Prăslea ca prostănac	154
Conflicte și rezolvări oedipiene. Cavalerul în armură strălucitoare și domnița în primejdie	167
Frica de fantasmă. De ce au fost interzise basmele?	175
Transcenderea primei copilării cu ajutorul fantasmei	186
<i>Slujnică la găște</i> . Dobândirea autonomiei	204
Fantasmă, recuperare, evadare și consolare	216
Despre cum se spun basmele	226

PARTEA A DOUA
PE TĂRĂMUL BASMULUI

<i>Hänsel și Gretel</i>	237
<i>Scufița Roșie</i>	248
<i>Jack și vrejul de fasole</i>	272
<i>Regina geloasă din Albă-ca-Zăpada și mitul lui Oedip</i>	288
<i>Albă-ca-Zăpada</i>	296
<i>Bucle-Aurii și cei trei urși</i>	319
<i>Frumoasa din pădurea adormită</i>	334
<i>Cenușăreasa</i>	351
<i>Ciclul mirelui-animat din basme</i>	410
<i>Lupta pentru maturitate</i>	410
<i>Povestea celui care a plecat în lume ca să învețe ce-i frica</i>	415
<i>Mirele-animat</i>	417
<i>Albă-ca-Zăpada și Roșie-ca-Trandafirul</i>	422
<i>Regele broască</i>	423
<i>Cupidon și Psyche</i>	430
<i>Porcul cel fermecat</i>	436
<i>Barbă Albastră</i>	441
<i>Frumoasa și Bestia</i>	447